شكري عياد ناقداً أسلوبياً

حسام محمد أيوب ❖

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٤/١/١١ تاريخ قبوله للنشر: ٢٠٠٤/١١/٢٤

ABSTRACT

This research paper consists of an introduction and three themes ,The themes are:
1- The factors.
2–The principles of stylistic theory.
3–The application.
The introduction covers the significance of this research paper and the approach followed in the study.
The first theme discusses most of the factor which participated in the coinage of the stylistic theory of Shukri Ayyad such as Arabic rhetorics ,modern linguistics and the translation of modern stylistic studies.
The second theme discusses the principles of Ayyad stylistic theory such as the relationship between stylistics and literary criticism ,the concept of stylistic phenomenon and the standards used in observing it ,mass creativity and Individual creativity.
The third theme covers the applicational stylistic criticism of Ayyad mass creativity through his close observation of stylistic axioms in the Arabic language and the individual creativity through his treatment of the problem of the individual styles of three of the great poets , who are: Al mutanabbe Ibrahim Naji and Abulqasim Ash-Shabbi.
The conclusion covers most of the results discovered by the research.

الملخص

نهض هذا البحث بمقدمة وثلاثة مباحث هي:
١. المؤثرات .
٢. أسس النظرية الأسلوبية .
٣. التطبيق .
وقد تناولت في المقدمة أهمية البحث والمنهج المتبع في الدراسة، أما المبحث الأول، فقد تناولت فيه أهم المؤثرات التي أسهمت في صياغة النظرية الأسلوبية لدى شكري عياد، كالبلاغة العربية، وعلم اللغة الحديث، وترجمة الدراسات الأسلوبية الحديثة. وفي المبحث الثاني تناولت أسس النظرية الأسلوبية لدى شكري عياد، كالعلاقة بين علم الأسلوب والنقد الأدبي، ومفهوم الظاهرة الأسلوبية

❖ أستاذ مساعد، جامعة جرش الأهلية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الأردن

والمعايير المستخدمة في رصدها، والإبداع الجماعي والإبداع الفردي. وفي المبحث الثالث تناولت النقد الأسلوبي التطبيقي لدى عياد في مجال الإبداع الجماعي وذلك من خلال رصده لثوابت الأسلوب في اللغة العربية، وفي مجال الإبداع الفردي من خلال معالجته لقضية الأسلوب الفردي لدى ثلاثة من كبار الشعراء هم: المتنبي، وإبراهيم ناجي، وأبو القاسم الشابي.

وفي الخاتمة عملت على إثبات أهم النتائج التي توصلت إليها.

المقدمة

يعد شكري عياد من أعلام النقاد العرب المعاصرين، وهو من أشدهم حماسة إلى ضرورة امتلاك الباحث منهجاً في البحث، وهي حماسة ترجع إلى تأثره الكبير بأستاذيه: أحمد الشايب، وأمين الخولي، وهما من أهم المنادين بضرورة المنهج، وتظهر هذه الحماسة جلية في مقدمة كتابه " دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد " حين صرح بشعور كثير من الباحثين بالضياع بين منهج قديم لم يتأصل، ومنهج حديث لم يغربل، وقد أشار في هذه المقدمة إلى أن معظم الكتب التي تتناول " منهج البحث " تعرض أشياء مثل: اختيار الموضوع، واستعمال المراجع، وكتابة البحث دون التطرق للمشكلات الحقيقية في المنهج المتمثلة في كيفية تناول النص، وعلاقة النص بالوقائع الخارجية، ووظيفة كل من الناقد ومؤرخ الأدب .

وقد جاء كتابه " مدخل إلى علم الأسلوب " استجابة لهذه الحماسة، وهو كتاب لم يسع فيه إلى وضع قواعد للأسلوب، وإنما عمل على توضيح كيفية القراءة، وكيفية تمييز الأساليب، ويدل الكتاب على أننا إذا نظرنا إلى تراثنا بعيون مفتوحة على ثقافة العصر أمكننا أن نعرف قيمته بلا مبالغة، وأن ننقده بلا خجل، وأن نعيد تفسير الماضي في ضوء حاجات الحاضر، ويشتمل الكتاب على قسم تطبيقي يهدف إلى أن تصبح المبادئ النظرية عادات في القراءة، وأن تعود دراسة الأدب إلى الاهتمام بالنصوص بدلاً من حشو الرؤوس بالمعلومات التاريخية، وبذلك يحول تاريخ الأدب إلى دراسة حية خصبة.

ثم جاء كتابه " اتجاهات البحث الأسلوبي "، وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات الأسلوبية المترجمة عن الإنجليزية والفرنسية، وقد ألحق بها دراسة بعنوان " البلاغة العربية وعلم الأسلوب " إيماناً منه بأهمية النظر إلى الثقافة العربية بوصفها ثقافة عالمية، تشارك غيرها من الثقافات في الاهتمامات، وتجاريها في الوسائل، والأدوات، وإن كان لديها نظرتها الخاصة للمسائل، وحلولها الخاصة للمشكلات.

وقد عد عياد كتابيه " مدخل إلى علم الأسلوب " و " اتجاهات البحث لأسلوبي " محاولتين أوليين لإعادة تفسير البلاغة العربية، وتشكيل مباحثها على هدى من علم الأسلوب .

أما كتابه " اللغة والإبداع " فقد خصصه للبحث في اللغة حين تتخذ وسيلة للإبداع الفني، وحاول في هذا الكتاب وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم، واسترشد بما ظهر عليه من دراسات أسلوبية في كتابه " اتجاهات البحث الأسلوبي "، دون أن يلتزم بإحدى هذه الدراسات. ويعرض هذا الكتاب مشكلات اللغة الفنية في مساق واحد، ويضع أقوال البلاغين القدماء بجانب أقوال الأسلوبيين المعاصرين، فلم يفرق بين قديم وحديث، أو بين عربي وغربي، ويعد الكتاب محاولة لإرساء دعائم علم جديد، هو مبادئ علم الأسلوب العربي، أو أصول البلاغة العربية .

ويعد هذا البحث عرضاً استقصائياً لجهود شكري عياد في النقد الأسلوبي تنظيراً وتطبيقاً، في كتبه سالفة الذكر، لذا لم أتطرق إلى المبادئ النقدية العامة التي آمن بها، وإن كان أثرها لا ينكر في نقده الأسلوبي .

١. المؤثرات:

١ - ١ البلاغة العربية:

ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به، وفهمنا له، أما وجوده المادي فغير مهم، فالمهم وعينا الثقافي به، وهو وعي غير مستقل لتغيره، من خلال عملية البحث المستمرة عن أجوبة من التراث، ونفي بعض القضايا عنه، وطرح أسئلة جديدة عليه، هذا بالإضافة إلى تجاهل بعض الأسئلة القديمة، وعلى هذا تكون القراءة الموضوعية للتراث واعية بمنطقه الداخلي، وغير منعزلة عن الوعي المعاصر، فهي قراءة تأويلية أو رحلة للبحث عن المغزى الذي يغني وعينا المعاصر دون التوقف عند المعنى الذي كان في عقول السلف. (١)

انطلاقاً من هذه النظرة يمكن الإفادة من تراثنا البلاغي في اكتشاف أنواع التعبير المعتمدة، وتسميتها، وتصنيفها، دون بحث عن البنية العامة لأنواع التعبير. في حين يهدف علم الأسلوب إلى تجاوز الطابع الجزئي للمقولات البلاغية التي لم تستطع أن تكتشف النظم الفاعلة، لقد ركزت البلاغة القديمة على الفروق القائمة بين الوسائل الشعرية كالكناية والاستعارة، أما النظرية الأسلوبية فإنها تبحث عن العامل الشعري الذي تعد الصور والوسائل الفنية تحقيقاً له. (٢)

لقد كان للبلاغة العربية أثر كبير في صياغة النظرية الأسلوبية لدى "شكري عياد"، وإن المتتبع لهذا الأثر يلاحظ التطور الفكري الذي مر به عياد من خلال نظرته إلى البلاغة، ففي كتابه الأول عن علم الأسلوب " مدخل إلى علم الأسلوب " ربط بين العلوم اللغوية القديمة والبلاغة، وذلك من خلال نظرة القدماء إلى اللغة الذين افترضوا ثباتها، وقالوا: إن الاستعمالات التي يعتد بها ترجع إلى عصور الاحتجاج.

---

(١) نصر حامد أبو زيد ñ إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٤٩-١٥٢.

ويمكن الإفادة من:

- علي زيتون - البلاغة العربية بين لغتي التراث والحداثة، الفكر العربي، سنة ٢١، عدد ٦٠، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١١٤-١٢٦.
- عبد القادر المهيري - البلاغة العامة، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٨، تونس، ١٩٧١م، ص ٢٠٧-٢٢١.
- تمام حسان - المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، فصول، مجلد ٧، العددان ٣، ٤، مصر، ١٩٨٧م، ص ٢١-٣٥.
- مصطفى صفوان _الجديد في علوم البلاغة ، مجلد ٤ ،عدد ٣ ، مصر ١٩٨٤ ، ص١٨٦ - ١٧٢ .

(٢) صلاح فضل - النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط ٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٣٦٤-٣٦٦.

وقد لاحظ عياد أن هذه الفلسفة اللغوية قد انعكست على النقد من خلال فكرة عصور الاحتجاج الأدبي، التي تجلت في نظرية عمود الشعر عند الآمدي، وفكرة الأسلوب عند ابن خلدون؛ فالأسلوب عند ابن خلدون بنية معنوية معروفة ينسج الشاعر على منوالها.

ويعد عياد هذه النظرة نظرة جامدة، ويحملها مسؤولية رد الفعل لدى النقاد المعاصرين الذين عزفوا عن تبني أي نظرية لغوية في النقد. (٣)

وفي موطن آخر من الكتاب يفصل العلاقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة، وقد حصر أوجه التشابه بين العلمين في النقاط الآتية:

-أ. تعرف البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وعلى هذا يمكن أن يعد مصطلح " مقتضى الحال " مشابهاً لمصطلح " الموقف " في علم الأسلوب .

-ب. كل من علم الأسلوب وعلم البلاغة يفترض وجود طرق عدة للتعبير عن موضوع ما، وإن القائل يختار إحدى هذه الطرق؛ لأنها مناسبة لمقتضى الحال أو الموقف.

-ج. يستعير علم الأسلوب كثيراً من المصطلحات البلاغية في سياق دراسته.

وبالمقابل يشير عياد إلى مجموعة من الفروق بين العلمين وهي:

-أ. البلاغة علم لغوي قديم يعد اختلاف طرق التعبير لا يخرج عن الإمكانات الثابتة للغة العربية، لذا فهو يدرس الظواهر منفصلة عن الزمن والبيئة، في حين أن علم الأسلوب يدرس الظاهرة دراسة أفقية أي: علاقة هذه الظاهرة بغيرها من الظواهر في زمن واحد، ودراسة رأسية أي: تطور كل ظاهرة على مر العصور .

-ب. هناك قوانين بلاغية تحكم عملية الاختيار بين التراكيب والألفاظ الصحيحة، أما علم الأسلوب ، فإنه يسجل الظواهر، ويعترف بالتطور، ولا يتحدث عن صحة أو خطأ، فهو وإن كان علماً وصفياً، فإنه وثيق الصلة بالذوق،لأنه معني بالتأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية. ويختلف هذا الذوق عن ذوق الناقد الانطباعي، لأن الدارس الأسلوبي يشعر بشيء من القلق عند قراءة النص، ومن ثم يسعى إلى اكتشاف أسباب القلق من خلال تتبع الاستعمال الفريد للغة من اختيارات، وانحرافات.

-ج. أهم عنصر في ظروف القول عن البلاغيين هو الحالة العقلية للمخاطب في حين أن " الموقف " في علم الأسلوب أشد تعقيداً لاشتماله على عوامل خارجية: كالمنشأ، والجنس، والسن، والبيئة، والمركز الاجتماعي. وعوامل فردية: كالمزاج، هذا بالإضافة إلى اختلاف العلاقة بين المرسل والمستقبل من فن إلى فن. وهذا كله يرجع إلى سيطرة المنطق على تبويب علم البلاغة من خلال دراسة دلالة اللفظة، ودلالة الجملة. وقد كان له أثر آخر يتمثل في إغفال البلاغة لدراسة الأثر الصوتي للكلمة، والإيقاع.

-د. اتساع آفاق علم الأسلوب اتساعاً كبيراً قياساً إلى علم البلاغة، فهو يدرس الظواهر اللغوية بمستوياتها الأربعة، كما أنه يتتبع تطور الظاهرة على مر العصور، هذا بالإضافة إلى أنه يدرس الخصائص الأسلوبية لمدرسة أدبية، أو فن أدبي، أو أسلوب كاتب، أو عمل أدبي. (٤)

---

(٣) شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب، ١٩٨٢م، ص ٢٣ ، ٢٤.
(٤) المصدر نفسه- ص ٤٣ - ٤٩ .

ويخطو عياد خطوة جديدة في مقالته: " البلاغة العربية وعلم الأسلوب " (٥) التي حاول فيها أن يحدد المعالم الرئيسية لدراسة الأسلوب الأدبي في البلاغة العربية، وقد تجنب فيها تقديم الحجج على استحقاقية وضع البلاغة على خريطة الدراسات الأسلوبية، ولم يهتم كذلك بالبحث عن سوابق لأفكار أسلوبية في البلاغة العربية، وإنما عرض البلاغة العربية بوصفها منهجاً مستقلاً، لاستجلاء عناصرها، والكشف عن العلاقات العميقة بين أجزائها، ومن ثم يمكن الوصول إلى حكم في موقع البلاغة العربية من هذه الخريطة .

وقد تجنب عياد في هذه المقالة البحث التاريخي، لكونه يغفل البناء من أجل تتبع أصول المواد التي شيد منها هذا البناء، كما لم يلتزم بتبويبات البلاغيين، وإنما قدم تصوراً بنيوياً يُعنى بالهيكل الفكري الذي تصدر عنه التصورات جميعها، فالبنية في كل عمل نظري تتألف من جانبين :

-أ. **المنهج:** أي القواعد التي يسترشد بها المؤلف حين يجمع مادته، وحين يحللها.

-ب. **الموضوع:** أي تحديد الظاهرة أو الظواهر المتميزة التي ينبغي أن تخضع للدراسة المنهجية.

وقد طبق عياد هذه الدراسة على كتاب " مفتاح العلوم " للسكاكي.

وقبل أن يخوض في الجانب الأول من الدراسة أي المنهج للسكاكي، يورد بعض الأمثلة التي تدل على الاضطرابات في التبويب البلاغي عند السكاكي وأتباعه، معطياً المسوغ للعرض البنيوي.

أولاً: المنهج السكاكي:

يتناول عياد نظريتين عن المنهج السكاكي تقول إحداهما : إنه منطقي كلامي، وتقول الثانية: إنه نحوي لغوي، وتتفقان في أنه بعيد عن طبيعة المادة التي يدرسها، وهي الكلام الفني، ويرد عياد على كلتا النظريتين بأن علينا أن نفهم البلاغة القديمة في حدود عصرها، فهناك ثمة ارتباط طبيعي بين شتى فروع المعرفة في العصر الواحد، لذلك لا يجوز أن ننتظر من بلاغة القرن السابع أن تتفق مع أفكارنا .

ومن ثم يورد عياد نظريته في المنهج السكاكي التي تتلخص في النقاط الآتية:

-أ. لم تقتصر مادة السكاكي على النصوص الأدبية، فهي وإن اشتملت على القرآن، والشعر، ومأثور كلام البلغاء، فإنه يفترض لقوانينه أمثلة مما يجري في مخاطبات الناس عادة، ولأن قوانين البلاغة متحققة وثابتة في أثر لغوي مثالي هو القرآن الكريم لم تلتفت البلاغة العربية إلى الفروق اللغوية الناشئة عن الفروق الطبقية، ولا إلى الخصائص الأسلوبية الفردية، فالفروق فنية في درجة القرب من ذلك الأثر المثالي.

-ب. يعتمد المنهج السكاكي القياس من ناحية، والاستقراء من ناحية أخرى، أما القياس فقد انطلق من فكرة عبد القاهر الجرجاني عن أن النظم يجري في النفس قبل أن يظهر في التلفظ ليقيم بلاغته على اعتبارات ذهنية بدءاً من صورة الخبر، وصورة الطلب. على أن الاعتبارات الذهنية لا تقوم بمفردها بل تستند إلى تحكمات وضعية واعتبارات إلفية، من هنا يأتي الاستقراء ليغلب على المنهج، فالتتبع طريقة بناء العلم، والاستيعاب الكامل للقوانين البلاغية مستحيل.

ويتساءل عياد عن كيفية المزج بين المنهج الاستقرائي، والمنهج القياسي، ويخلص إلى أن الحكم

(٥) شكري عياد – البلاغة العربية وعلم الأسلوب في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ص ٢١١-٢٣٦.

العقلي - كما يراه السكاكي - مرده في النهاية إلى اعتبارات مركوزة في الطباع، قد تندرج تحت القوانين المنطقية، وقد تكون أشمل منها، هذا عن أصول الاعتبارات البلاغية. أما الاعتبارات الجزئية التي تراعى في كل حالة بعينها من حالات التكلم فأخفى كثيراً من القوانين المنطقية. ويتساءل عياد ثانية: كيف يمكن أن تلتقي شمولية الاعتبارات البلاغية مع خصوصية التحقق في العبارة البليغة؟

- ج. يرى عياد أن السكاكي قد حل الإشكالية السابقة من خلال اللجوء إلى " الذوق "، وهو قوة في الحكم على الجزيئات بملاحظة الاعتبارات المناسبة، فمفهوم الذوق عنده قريب من الحدس، وهو ضرب من الحكم العقلي الناشئ عن مراعاة عدد كبير من العوامل دفعة واحدة. وينتقد عياد تجاهل السكاكي لاختلاف الذوق باختلاف العصر، مما جعل بلاغته مفروضة على الحياة لا نابعة منها، ومع أنه مثل لبعض قوانينه البلاغية بمواقف مأخوذة من الحياة العادية، فقد كان لهذه الأمثلة دور محدد وهو تقريب الصورة المثالية إلى فهم القارئ.
- د. جعل السكاكي علم المعاني هو الأصل في البلاغة، وعلم البيان فرعاً منه، وعلم البديع تابعاً لهما، وإذا كان السكاكي قد اعتمد كتابي عبد القاهر الذي جعل من علم المعاني عماد البلاغة، وتأخي معاني النحو مدارها، فمن الطبيعي أن يتكئ على النحو، وعلى وجه الخصوص في علم المعاني. ويرى عياد أن السكاكي قد قصد من اصطلاح " أصل المعنى " أن يكون جسراً بين النحو والبلاغة، وهو في مدلوله البلاغي يعني المستوى الأدنى من الإفادة الذي لا تكون فيه زيادة ما، أي أن المعاني البلاغية تبدأ بعد هذا المستوى، وهو في واقع التحليل اللغوي يساوي أصل التركيب كتأخير الخبر.

إن الأصل المعنوي قائم على فكرة " الاعتبار "، ولكن هذه الاعتبارات لا بد لها من صورة في اللفظ، ومن ثم يمكن التكلم عن أصول نحوية مطابقة للأصول المعنوية، وهنا يستعير السكاكي مصطلح النحويين، فيتكلم عن تقدم العامل على معموله، ويتساءل عياد في غرابة كيف ينظر البلاغي في تركيب نحوي ما دام خالياً من أية خصوصية؟

إن فكرة الأصل المعنوي كما يراها عياد صعبة التصور عندما عرفت في شكل "متعارف الأوساط" بوصفه وسيلة لتعيين المقصود بالإيجاز والإطناب، لذلك كان الأولى لعلم المعاني أن يعتمد الاستعمال دون أن يعود إلى فكرة الأصل من خلال وسط لا يمكن تحديده بأي مقياس سوى المقياس العملي.

وينبه عياد إلى ظهور قصور فكرة الأصل المعنوي في علم البيان؛ فقد جعل موضوع هذا العلم هو وضوح الدلالة، أي أن السكاكي ميز بين الاعتبار النفسي الذي يدعو إلى التأكيد، أو التخصيص، أو القصر، وبين طريقة التعبير التي يمكن أن تستخدم نوعاً ما من أنواع المجاز لأداء المعنى بوضوح، وهي تفرقة متكلفة، شطرت الظاهرة البلاغية شطرين، وسوغت اعتبار ألوان البيان حلى خارجية، لا قيمة لها في الدلالة النفسية.

ثانياً: تحديد الظواهر:

يرى عياد أن زاوية النظر لم تكن واضحة حين حدد موضوع علم البلاغة " بالإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره "، فقد جعلت الإفادة هي الأصل، والاستحسان وغيره فرعاً عنها، من هنا تداخلت مباحث علم المعاني مع مباحث الدلالة، ومباحث النحو، ومباحث المنطق، وبقيت البلاغة مزيجاً من علم الدلالة وعلم الأسلوب، فلم تحدد الظاهرة المدروسة تحديداً واضحاً، وظهر ذلك على

الخصوص في مسألتين جوهريتين:

أ. خلاف مقتضى الظاهر: فهذا العنوان قد يغري دارس الأسلوب بالربط بينه وبين ظاهرة " الانحراف "، ويرفض عياد هذا الربط لسببين:

١. إن فكرة الأصل النحوي لا تزال تقتحم هذا القانون البلاغي، فمجال هذا القانون البلاغي هو تلقي المخاطب بغير ما يترقب، ولا تدخل فيه الاستعمالات الجارية في العربية كمجيء الفعل الماضي بعد إذا، وأسلوب التعجب أكرم بزيد.

٢. قلما تحظى الحالة النفسية للمتكلم بشيء من الاهتمام، وهذا يرجع إلى الصفة (اللاشخصية) للبلاغة العربية، ولا شك أن قيمة الانحراف في علم الأسلوب تنحصر في تعبيره عن الشخصية.

ب. **الوضوح:** يذهب عياد إلى أن الذين أخذوا بفكرة الوضوح لم يستطيعوا أن يبينوا السبب في العدول عن اللفظ المطابق (وهو الأصل في الوضوح) إلى غيره، بالإضافة إلى أنهم حين قرروا أن المجاز أبلغ من الحقيقة، وأن الاستعارة أقوى من التصريح بالتشبيه، وأن الكناية أوقع من الإفصاح، نقضوا فكرة الوضوح، فالخفاء إذن لا الوضوح مبدأ بلاغي يماثل في اتساع مجاله " خلاف مقتضى الظاهر "، إنهما يعبران عن ظاهرة واحدة .

وفي مرحلة تالية سعى عياد إلى الجمع بين آراء الأسلوبيين المعاصرين، وأقوال البلاغيين والنحويين العرب، ويتضح ذلك في معالجته لمفهوم الأسلوب عند المتقدمين (٦)، فقد لاحظ اقتراب مفهوم الأسلوب عند المتقدمين في القرنين الثالث والرابع من الوضع الاصطلاحي أكثر من مصطلح البلاغة لعدم ارتباطه بغرض عملي مباشر، واقتصاره على تقرير واقع لغوي، وضعف صلته بأصل مادته " سلب".

كما أشار إلى أن مفهوم الأسلوب عند المتكلمين كابن قتيبة (٢٧٦ هـ) قد دلّ في بحوثهم حول إعجاز القرآن على طرق متعددة في استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير، ويتفق الخطابي (٣٨٨هـ) مع ابن قتيبة في أن الأساليب مناهج مطروقة في اللغة الفنية، وزاد عليه بأن تعدد الأساليب يكون على تعدد الموضوعات أو المعاني، وعبر عن ذلك بالطريقة والمذهب. أما الباقلاني (٤٠٣هـ) فقد قرن بين النظم والأسلوب، فالنظم أعم من الأسلوب لدلالته على جودة التأليف عموماً، والأسلوب نوع من أنواع التأليف.

وإذا كان مصطلح الأسلوب عند ابن قتيبة، يقترب من مفهوم " النوع الأدبي " وهو طريقة من طرق الصياغة عند الخطابي، فإن الجاحظ (٢٥٥هـ) هو أول من ربط بين النوع الأدبي وطرق الصياغة من خلال حديثه عن الإيجاز في خطب النكاح، والإطالة في خطب الصلح، ومصير ثور الوحش في قصائد المدح وقصائد الرثاء.

ويشير عياد إلى ازدهار مصطلح النظم على حساب مصطلح الأسلوب لبراءته من اللبس، ودلالته على طريقة التأليف كما عرفه عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ)، كما أسهم في حل جدلية اللفظ والمعنى، وإن كان ذلك على حساب عدم تجاوز حدود الجملة إلى بحث الأنواع الأدبية أو المذاهب

(٦) شكري عياد – اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط ١، ١٩٨٨م، ص ١٥-٢٢.

الأدبية .

أما حازم القرطاجني (٦٨٤ هـ) فقد اتسع مفهوم الأسلوب لديه ليُغَطي النص كله، فقد حدد بتأليف المعاني أي: المناهج المطروقة في اللغة الفنية، في حين أن الخصائص الفردية بقيت بمعزل عن مفهوم الأسلوب.

ويلاحظ عياد أن كلام ابن خلدون (٨٠٨ هـ) على الأسلوب امتداد لكلام حازم، فقد عدّ الأسلوب متعلقاً بالمعاني، ونظر إليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية. ومع ذلك يبرز تعريف ابن خلدون للأسلوب الصلة بين النوع الأدبي والأسلوب، كما يبرز الصلة بين الأسلوب والتراكيب اللغوية، إلا أنه يتجاهل دور التجربة الشخصية في تكوين الأسلوب .

ولم يقتصر أثر البلاغة العربية في التفكير الأسلوبي لدى عياد على المتقدمين، وإنما امتد ليشمل المجددين، وفي هذا السياق يعرض عياد محاولتين رائدتين لتجديد البحث في البلاغة العربية في ضوء مفهوم الأسلوب. (٧)

أولاهما: كتاب " فن القول " لأمين الخولي الذي اتخذ موقفاً وسطاً بين المحافظة على القديم والحماسة للجديد، وقد بنى كتابه على المقارنة بين البلاغة العربية وبلاغة المحدثين، واعتمد في كتابه كتاب " الأسلوب الإيطالي " لباريني، وهو نوع من التحديث للبلاغة الأوروبية القديمة في ضوء المفاهيم الرومانسية.

وعني الخولي بدراسة اللغة الفنية على خلاف معظم المجددين، كما حرص على أن تمتد دراسة الأسلوب لتشمل الأنواع الأدبية، والمذاهب الأدبية، وألح على فنية هذه البلاغة المجددة، على الرغم من أنه أرادها موضوعية، فوصفها بالبهاء والجمال، وأبى أن يسميها علماً، لظنه أن اختلاف مناهج البحث بحسب المادة المدروسة يجعل البحث في الفن بعيداً عن اسم العلم.

ويخلص عياد إلى أن الخولي لم يفرق بين البلاغة من حيث هي فن يلاحظ في الكلام البليغ، والبلاغة من حيث هي علم يتجاوز الملاحظة الأولية إلى تحديد الظواهر، وتصنيفها، ووصفها .

أما المحاولة الثانية فهي كتاب الأسلوب لأحمد الشايب، وقد أراد الشايب في هذا الكتاب أن يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر، أي أن يصل بين البلاغة والنقد الأدبي، إلا أنه -كما يرى عياد- تباعد عن النظر التحليلي في مكونات هذه البلاغة، وفضل اعتماد ما قرره ابن خلدون عن الأسلوب، فذهب إلى أن هناك أسلوباً معنوياً، وأسلوباً لفظياً يتكون على مثاله مما يبسط العلاقة بين اللغة والفكر تبسيطاً شديداً.

ويرى الشايب أن دراسة الأسلوب تتضمن تعليمه، وفي الوقت نفسه يعني الأسلوب لديه الفردية والذاتية مما يطرح تساؤلاً عن كيفية تعليم الأسلوب، أو بعبارة أخرى: إذا كانت التجربة الإنسانية هي معيار الفكرة، والعاطفة، والخيال، فكيف سيتم تعليم الأسلوب؟

ويخلص عياد إلى أن ملامح الجديد عند الشايب لا يعدو الإشارة إلى مجموعة من الأمور المبهمة التي لا يقوم عليها علم كنفس الكاتب، ووجدانه، وما فيهما من خيال، وتصور، وموسيقى، هذا بالإضافة إلى أنه قد جعل عمل الناقد فنياً، وعمل المنشئ نوعاً من العلم التطبيقي.

---

(٧) المصدر نفسه- ص ٢٥-٣٢ .

١ - ٢ علم اللغة الحديث:

أ. القوانين المشتركة بين لغات العالم:

اللغة هي نقطة الانطلاق في البحث الأسلوبي، فمن أجل دراسة فاعلة وشاملة للأسلوب تبحث لغة العمل الأدبي على مختلف المستويات بحثاً واعياً موضوعياً، فالواقع اللغوي بإمكانه أن يكون ذا طابع صوتي، أو عروضي، أو نحوي، أو دلالي، وقد ينتسب إلى أكثر من مستوى، ويتحرك على أكثر من صعيد، لذلك لا بد أن ترتكز الأسلوبية على علم اللغة الحديث حتى تتسم بالموضوعية والدقة، وهذه المنهجية تحتم على الأسلوبي أن يلم بكل معارف اللغة وقواعدها: الصوتية، والعروضية، والنحوية، والدلالية، فهي تضم النواحي التي تكشف عن أسلوب الكاتب جميعاً، مما يبرهن أن الواقع الأسلوبي هو في الأساس واقع لغوي، يحمل طابع كاتبه الذاتي الذي يتجلى فيه عالمه الداخلي ورؤياه الفريدة للعالم. (٨)

يسعى عياد إلى الربط بين الأسلوب وعلم اللغة العام، فعلم اللغة العام يبحث في اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية، تحكمها قوانين مشتركة بين لغات الأمم على اختلافها، كتعدد مستويات التعبير، وعلى الرغم من خضوع اللغة للقوانين العامة فإن لها نظامها الخاص من المفردات والنحو، وعلى الرغم من وجود نظام خاص يحكم كل لغة على حدة، فإن مستويات التعبير فيهما تتعدد وتتنوع.

وبما أن علم الأسلوب علم لغوي حديث، فإن مجال البحث فيه يمتد ليشمل:

١. الدراسة الأسلوبية للقوانين اللغوية العامة أو ما يعرف بعلم الأسلوب المقارن:

ويضرب عياد مثالاً على هذا النوع من الدراسات بدراسة تميز الشعر عن النثر في جميع لغات العالم من خلال:

- ❖ الإيقاع الذي تختلف أنظمته من لغة لأخرى كالنظام المقطعي الكمي، والنظام النبري، أما القافية فإن بعض اللغات تلتزم بها كالعربية والفرنسية، وبعضها الآخر يراعي ذلك في أنواع معينة من الشعر، أو قد تهمل القافية جملة.
- ❖ الصورة الفنية: تعد الصورة الفنية من أهم ركائز الشعر، وإذا كان علم اللغة قد نظر إلى العلاقات المجازية على أنها إحدى وسائل النمو اللغوي، وإذا كانت البلاغة قد نظرت إليها نظرة منطقية كالمشابهة، واللزوم والنقل، فإن علم الأسلوب قد نظر إليها من خلال:
  ١. تقريب المعنوي من المحسوس.
  ٢. الجمع بين معنيين متباعدين فيستحيلان معاً إلى شيء جديد.
  ٣. النظر إلى الاستعارة من الناحية النحوية.
  ٤. الربط بين الصورة الشعرية والحقول الدلالية .

٢. الدراسات الأسلوبية التي تتناول لغة بعينها:

يرى عياد أنه من المهم التمييز بين علم الأسلوب المقارن وعلم الأسلوب الوصفي للتمييز بين ما يمكن نقله من لغة إلى لغة، وما لا يمكن فيه ذلك، فلكل لغة عبقرية خاصة، ولا يستطيع أي كاتب أن يعبر عنها كاملة .

---

(٨) عزة آغا ملك -الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٨٣-٩٣، ص ٩٢، ٩٣.

ويقر عياد بوجود إهمال في دراسة القيم الوجدانية في التركيب الصوتي للغة العربية، كما أن علم الصرف قد درس أوزان الكلمات دون أن يحدد العوامل الوجدانية التي تدعو إلى اختيار وزن معين مثال ذلك: (جمع الكثرة فتية، فتيان)، (صيغة فِعال ومفاعلة مصدرا لفاعل) (متى نستخدم المصدر الصناعي؟).

وإذا كان علم المعاني قد اهتم بالفروق الدقيقة بين معاني التراكيب اللغوية، فإننا بحاجة إلى التمييز بين الأدوات التي تبدو متقاربة في المعنى، ويضرب مثالاً على ذلك بال التعريف، فمتى يكون على القائل أن يختار بين وضعها أو تركها؟

هذا بالإضافة إلى أننا بحاجة إلى دراسة موضوع طول الجملة وقصرها، وأنماط الطول، وللوصول إلى هذا كله لا بد من الدراسات الأسلوبية الجزئية.

٣. الدراسات الأسلوبية الفردية:

يتناول هذا النوع من الدراسات لغة كاتب، أو لغة مدرسة أدبية، أو لغة عصر أدبي، أو لغة فن أدبي، وفيما يتعلق بلغة الكاتب فإن معظم الدراسات تدرس عملاً أدبياً معيناً، أو ظاهرة في أسلوب، وتسعى إلى تقويم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الموارد الأسلوبية في اللغة.

وينبه عياد إلى أننا بحاجة إلى اعتماد مفاهيم سابقة عن الظواهر التي ستدرس عند أديب معين، كما أنه لا يمكن الوصول إلى أحكام عامة عن فن أدبي أو مدرسة أدبية، أو عصر أدبي إلا بعد دراسة أسلوبية لعدد كافٍ من النصوص، ولا تقتصر أهمية هذه الدراسات الفردية على كونها أساس الأحكام التعميمية، وإنما هي قيمة في ذاتها. (٩)

ب. مفهوم اللغة مقابل القول:

إن الحديث عن الدراسات الأسلوبية الفردية يقود الباحث إلى الحديث عن مفهوم لساني مهم كان له أثر كبير في نشوء علم الأسلوب، وهو مفهوم اللغة مقابل القول، وهو من المبادئ الأساسية في فلسفة سوسير اللغوية .

وترجع أهمية كتاب سوسير " دروس في علم اللغة العام " إلى منهجيته القائمة على: تحويل اتجاه الدراسات من الاتجاه التاريخي إلى الاتجاه الوصفي، ومن اللغات الأدبية المكتوبة إلى اللغات المنطوقة، كما تقوم على أن اللغة نظام من العلاقات مستخلص من الاستعمالات، تقرر بطريقة وصفية من خلال إهمال الفروق الفردية، وبناءً على ذلك فرق سوسير بين:

١. **اللغة**: وهي رموز صوتية أو مكتوبة يستعملها أفراد مجتمع للتفاهم، فهي موجود اجتماعي، وإن كان وجوداً ذهنياً، يتمثل في المعاجم وكتب النحو.

٢. **الكلام**: وهو استخدام رموز صوتية أو كتابية لتبليغ معنى.

٣. **القول**: ينطبق على كل واقعة من الوقائع الجزئية التي لا حصر لها أي أنه تعبير لغوي في ظرف معين.

ويكاد تشومسكي يأخذ بهذه القسمة حين يقدم مصطلحين جديدين هما المقدرة والأداء، وإن كانت المقدرة عنده تشير إلى استعداد ذهني لدى من يستعمل اللغة في حين أن اللغة حقيقة اجتماعية عند

(٩) شكري عياد – مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٥١-٦٦.

سوسير.

ويعلق عياد بأن مصطلح الأسلوب يدل على كل استعمال خاص للغة، كما يدل على الاستعمال الفني للغة، مما يؤكد ضرورة إفراد الأدب بالدراسة، على خلاف ما ذهب إليه بعض علماء اللغة الذين عزفوا عن دراسته، لخروجه عن إطار الاستعمال الطبيعي للغة. (١٠)

ج. اللغة نظام من العلاقات:

درس سوسير اللغة على أنها شكل وليس مادة، فركز على العلاقات اللغوية الرأسية كالاشتقاق والتضاد والترادف، والعلاقات اللغوية الأفقية أي بين أجزاء الجملة، ويعد استبدال كلمة بأخرى خير دليل على أن اللغة شكل وليس مادة.

ويرى عياد أن هذين النوعين من العلاقات اللغوية يسهمان في تفسير جمال الأسلوب، فالعلاقات الرأسية تكشف الدلالات الإضافية التي يعتمد عليها الأسلوب الأدبي، والعلاقات الأفقية تبرز حسن النظم، ويشير عياد إلى اشتمال النص الأدبي على ظواهر تتعدى حدود الجملة التي وقف عندها سوسير كالإيقاع، والتنغيم، والتوازي، والتناظر، والتكرار والتضمين. (١١)

د. أنواع الدلالات اللغوية:

بحث بالي في الدلالة الوجدانية للعبارة اللغوية الطبيعية، وقد ميز بين نوعين من هذه الدلالة:

١. **الخصائص الطبيعية:** وترجع إلى الصوت كتعبيرية الأصوات، وإلى الصيغة كالتصغير، وإلى التعبير عن المعاني بالصور.

٢. **الخصائص الإيحائية:** كارتباط العبارة بموقف اجتماعي معين، ولا تخلو أي عبارة من الدلالة الوجدانية، وعلى هذا فعلم الأسلوب لديه علم لغوي يكمل النحو.

ويرى عياد أن هذا النوع من التأليف يشبه كتب البلاغة عندنا.

ويعرض عياد محاولة ثانية لتقسيم أنواع الدلالات اللغوية، وهي ما قام به رتشاردز من التفريق بين:

١. الدلالة الفكرية: وهي ما تعرف بالإشارة.

٢. الدلالة الوجدانية: وتنقسم إلى :

-أ. الوجدان: أي موقف القائل مما يتحدث عنه.

-ب. نبرة: أي موقف القائل من سامعه.

-ج. قصد: أي الأثر الذي يحاول القائل إحداثه لدى مستمعه.

وفي النهاية تندمج الدلالة الوجدانية مع الدلالة الفكرية، ولا غرو أن اللغة الفنية تمتاز بهذه الدلالات الوجدانية. (١٢)

هـ. العرف اللغوي:

يعرض عياد محاولة أوسع أفقاً من المحاولتين السابقتين وهي عناية مجموعة من علماء اللغة الإنجليز بدراسة اللغة المستعملة في شتى أغراض الحياة لتحديد المتغيرات من بين السمات اللغوية، وقد كان هدفهم دراسة أشكال التعبير التي تكون السمات اللغوية فيها مطابقة لمتغيرات الموقف.

---

(١٠) شكري عياد - اللغة والإبداع، ص ٤٠، ٤١.

(١١) المصدر نفسه- ص ٤٢، ٤٣.

(١٢) المصدر نفسه- ص ٤٣ -٤٥ .

وتمتاز هذه المحاولة بأن الدلالات الوجدانية ليست هدفاً رئيسياً، وإنما هي هدف ضمن مجموعة من الأهداف، لذا فهذا النوع من الدراسات أقرب إلى الواقع، كما أنه يرصد الخصائص الفردية في الاستعمال، ومع ذلك يظل اختيار النصوص المرشحة للدرس الأسلوبي يعتمد فطنة الباحث كما يقول أصحاب النظرية من أمثال: كرستال، ودافي. (١٣)

و. درجات الصحة النحوية:

لا يبدو أن النظرية السابقة قد قدمت فهماً عميقاً لحدود النحو وحدود الأسلوب كما يرى عياد، لذا عمد إلى عرض نظرية تشومسكي في درجات الصحة النحوية، فلقبول التراكيب النحوية درجات كثيرة بعضها مقبول مثل: في البستان أشجار كثيرة، وبعضها مرفوض مثل: أشجار في كثيرة البستان، وبعضها مقبول إلى درجة ما مثل: أشجار في البستان كثيرة.

ولكن إذا كانت الغرابة لا ترجع إلى الترتيب وإنما إلى كلمة ذات معنى معين ربطت بكلمة أخرى لا توافقها، أي أن المخالفة ترجع إلى البنية العميقة مثل: إن أفكاراً خضراء تنام بعنف، فلا يمكن قبول هذا التركيب.

ويرى عياد أنه من الممكن تفسير المجاز من خلال فكرة البنية العميقة كقولنا: نامت الأفكار، أو هدأت الأفكار، وهذا لا يعني أن سر جمال الشعر كامن في بنيته العميقة، فهناك تحسينات على مستوى البنية السطحية كما في علم البديع. (١٤)

ز. المصطلحات والرسالة:

يعرض عياد نظرية أخرى أسهمت في تفسير ماهية لغة الأدب وهي نظرية الاتصال، فقد تأثر علم اللغة الحديث بهذه النظرية، وكان للتمييز بين أركان عملية الاتصال من مرسل، واصطلاح أي لغة، ورسالة، وقناة، ومستقبل أثر في رؤية العملية الإنسانية في الاتصال رؤية أوضح، هذا بالإضافة إلى أن التمييز بين الاصطلاح والرسالة حل مشاكل كثيرة في علم اللغة وعلم الأسلوب.

إن الاصطلاح يشتمل العناصر المفردة أي الكلمات، كما يشمل التركيب، ولكن هذا لا ينفي أن يكون التركيب من عمل المرسل فاللغة تحتوي على طرق كثيرة لأداء المعنى على مستوى الألفاظ والتراكيب، كما أن الرسالة تتألف غالباً من عدد من الجمل التي يقوم المرسل باختيارها، والمراوحة بين نوع ونوع، وبذلك تكون نظرية الاتصال قد شجعت على تجاوز وحدة الجملة إلى النص، وهو بنية مركبة مستقلة عن بنية اللغة.

ويبرز أثر نظرية الاتصال في تفسير الأسلوب الأدبي من خلال مقارنته بلغة السينما، وهي وسيلة اتصال، تستخدم لغة خاصة، تجمع عدداً هائلاً من الشفرات اللغوية، وغير اللغوية، ويفرق كريستيان متز بين اللغة المنطوقة واللغة السينمائية بأنه لا يمكن تحديد دلالات لغة السينما بدقة كما في اللغة المنطوقة، فالاصطلاح السينمائي لا يكتسب معناه إلا من خلال نص أي: فيلم.

إن لغة السينما ليست اصطلاحاً بسيطاً وإنما هي مركبة من اصطلاحات عدة مثل: حركة الكاميرا، الموسيقى، الصوت، الكلام، المؤثرات الصوتية، ويرى عياد أن لغة الأدب تشتمل على ما يقابل بعض

(١٣) المصدر نفسه- ص ٤٥-٤٨.

(١٤) المصدر نفسه- ص ٤٩-٥٤.

ذلك كالتنغيم والألفاظ المتخيرة، والإيقاع. (١٥)

١ - ٣ ترجمة الدراسات الأسلوبية الحديثة:

تكشف كتابات شكري عياد عن اطلاع واسع على الدراسات الأسلوبية الحديثة باتجاهاتها المتعددة، وخير دليل على ذلك ترجمته لعدد من هذه الدراسات، وتضمينها كتابه " اتجاهات البحث الأسلوبي "، وتتنوع هذه الدراسات في اتجاهاتها حيث تشمل:

أ. الدراسات الأسلوبية اللغوية:

عملت ثنائية اللغة والكلام على نشوء " علم الأسلوب " من حيث العناية بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، هذا بالإضافة إلى إبراز الفرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة يتمكن المؤلف من استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته. (١٦)

فالعمل الأسلوبي لدى شارل بالي يدور على تتبع الدفق العاطفي في الكلام، وبعد أن تتأمل وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية ننتقل إلى دراسة خصائص الأداء، وتعد هذه الدراسة نفسية، لأنها تقوم على ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم عند تعبيره، غير أنها تبقى لسانية، لأنها متجهة نحو الجانب اللغوي المعبر عن الفكرة، لا نحو الجانب الذهني. (١٧)

وقد رغب بالي عن تقسيم الخطاب إلى خطاب أدبي وخطاب نفعي وصنف الواقع اللغوي إلى ما هو حامل لذاته غير مشحون، وما هو حامل للعواطف، وتأتي الأسلوبية لكي تتبع أثر العاطفة في الخطاب عامة. (١٨)

وقد جعل من اللغة الوصفية الخالية من العواطف نموذجاً للغة كلها، وقاعدة يمكن قياس المتغيرات الأسلوبية بموجبها. (١٩)

وفي هذا السياق نجد مقالتين: أولاهما " علم الأسلوب وعلم اللغة العام " لشارل بالي (٢٠) ، وقد بينت المقالة أن تمييز الخصائص المعبرة للغة ما يكون من خلال مقارنة وسائل التعبير فيها بوسائل التعبير في لغة أخرى، أو بالمقارنة بين الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها، مع مراعاة التأثيرات التي تحدثها في المتلقين.

وقد اختار بالي الطريقة الثانية، فسعى لوصف المسالك التعبيرية في اللغة الفرنسية من خلال مقارنة العناصر الفكرية بالعناصر الوجدانية؛ لأن علم الأسلوب في نظره يدرس المسالك التي تتوسل بها اللغة لإحداث الانفعال، ويشمل ذلك في طياته التعبير الأدبي الذي يعد مصدراً غنياً بالشعور

(١٥) المصدر نفسه- ص٥٤-٦١.

(١٦) أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، مجلد ٥، عدد ١، مصر، ١٩٨٤م، ص ٦٠-٦٨، ص ٦١.

(١٧) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٣٥-٤٣، ص ٣٦.

(١٨) عبد السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٧م، ص٣٦ .

(١٩) هوف غراهام - الأسلوب والأسلوبية، ط ١، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م، ص٤٣.

(٢٠) بالي، شارل - علم الأسلوب وعلم اللغة العام في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص٢١ ٤٨.

والانطباعات إضافة إلى القيم الجمالية.

ويرى بالي أن علم الأسلوب لا يدرس قسماً من اللغة، بل اللغة بأكملها منظوراً إليها من زاوية خاصة، ومن الواجب أن يساوى في الاهتمام بين المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى النحوي، ففي المستوى الصوتي ثمة مجال لعلم أصوات تعبيري يدرس التأثيرات التي تحدثها أصوات اللغة، فتتمكن من تصوير المشاعر، على ألا تكون نقطة الانطلاق ما يوحيه معنى الكلمات.

وفي المستوى المعجمي يمكن التمييز بين العناصر العقلية والعناصر الوجدانية في التعبير كالدلالة على وسط اجتماعي (الشعب مثلاً)، أو على صورة محددة أو عامة من صور الحياة (كالسن، الطفولة مثلاً). وفي المستوى النحوي تنطلق الدراسة من موقف وسياق معينين موافقين للعرف اللغوي، وتدرس العمليات التي اتبعت في التعبير عن الفكرة الأساسية .

وعلى ذلك يكون علم الأسلوب علماً وصفياً، وهو نوع من علم اللغة الاستاتيكي، لذا عني بالي بدراسة التلقائية الطبيعية المتكلمة الصادرة عن الحياة الواقعية، ولكن هذا لا يعني أن اللغة يجب أن تبقى بمعزل عن الدراسة الأسلوبية، فهي وظيفة من وظائف اللغة المتكلمة .

والمقالة الثانية: " النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي " لثورن (٢١) ، ويؤمن الكاتب بأن النحو التوليدي يمكن أن يصبح موجهاً مهماً للدراسات الأسلوبية فالمسلمات الأساسية في كلا البحثين هي مسلمات نفسية، والمعطيات الأكثر الأهمية في كليهما هي الاستجابات التي ترجع إلى معرفة حدسية بالبناء اللغوي.

إن الشعر لا يمتاز عن النثر بالوزن والقافية والتراكيب النحوية المتوازية فحسب، فالجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة إذا قورن بالنثر، ولكن هذه الجمل لا تعد منحرفة داخل إطار القصيدة، لذا دعا ثورن إلى إقامة نحو القصيدة، لأن الشاعر يخلق لغة جديدة، ولا بد أن يتوافر لهذا النحو شرط من شروط النحو المضاد، وهو إن احتوى على قواعد غير قواعد اللغة المتعارفة، فيجب أن تكون مرتبطة بقواعد اللغة المتعارفة.

إن لغة الشعر - كما يراها ثورن - تمكن الشعراء من قول أشياء لا يمكن قولها مطلقاً باللغة المتعارفة، لذلك قد يعجز بعض القراء عن فهم قصائدهم، أو نثر بعض جملها، أما القصائد التي لا يختلف نحوها عن نحو اللغة المتعارفة إلا من جهة البنية السطحية (كالتي تعتمد التقديم والتأخير ولا تشتمل على المجاز) هي في العادة قصائد رديئة.

ب. الدراسات الأسلوبية النفسية:

يرى ممثلو هذا الاتجاه، ومن أبرزهم ليوشبتسر أن السمات الأسلوبية يمكن أن تتلاقى، وأن تفسر بواسطة الخصائص النفسية التي تثيرها، فاللغة الأدبية تمتاز بكثافة المجاز، والعدول، لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها، بل لأنها تترجم عن أصالة روحية، وقدرة إبداعية متفردة، يسعى النقاد إلى اكتشافها. (٢٢)

(٢١) ج. ب ثورن - النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٥٥-١٦٩.

(٢٢) ايفانكوس، خوسيه - نظرية النقد الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، ص ٢٩ . ويمكن الإفادة من عبد الله حولة - الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، مجلد ٥، عدد ١، مصر، ١٩٨٤م، ص ٨٣-٩٢.

وفي هذا السياق نجد مقالة واحدة وهي " علم اللغة وتاريخ الأدب " لشبتسر (٢٣) ، وهي قائمة على الربط بين علم الأسلوب وعلم النفس، فالانحراف الأسلوبي عن نهج قياسي يكشف عن تحول في نفسية الكاتب، شعر به، وترجمه إلى شكل لغوي جديد، وعلى هذا يمكن إيجاد الأصل الاشتقاقي الروحي لعدد من السمات الأسلوبية الفردية، وبالتالي يمكن تمييز نفسية كاتب معين من خلال لغته الخاصة.

ويلخص شبتسر الخطوات التي يجب اتباعها بالتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني، والبدء بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل، ثم جمع هذه التفاصيل حتى تتكامل في مبدأ إبداعي، لعله كان موجوداً في نفسية الفنان، ثم العودة إلى سائر المجموعات من الملاحظات للتأكد من قدرة الشكل الباطني الذي تم تكوينه من تفسير الكل.

وهنا لا بد من مراعاة أمور عدة: فلا يكتفى بتفسير نفسي لسمة واحدة، وإنما يقام الافتراض على عدد من السمات، كما أنه لا يمكن وضع برنامج صالح للتطبيق في الحالات جميعها، فعند كل قصيدة يحتاج الناقد إلى إلهام خاص. ومن الضروري تجنب التحكمية في تحديد الظاهرة الأسلوبية، من خلال وضع القارئ نفسه في المركز الخلاق لدى المبدع، ومن ثم يقوم بإعادة خلق الكائن العضوي الفني، أي أن أي تفسير يرجع إلى الشعور الذي نكونه حول هذا العمل الأدبي.

ج. الدراسات الأسلوبية الإحصائية:

لم يخص عياد دراسة كاملة بالترجمة في هذا السياق، وإنما عمد إلى اختيار مقالة: " اتجاهات جديدة في علم الأسلوب (٢٤) " لستيفن ألمان التي تتناول في قسم منها هذا التوجه من الدرس الأسلوبي.

يرى ألمان أن دخول الطرق العددية في اللغويات أمر مستحسن، ولكن ثمة اعتبارات تحد من فائدة الإحصاء في هذا المجال وهي:

١. إن الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظ الدقيقة في الأسلوب؛ كالظلال الوجدانية، والأصداء الموحية، والتأثيرات الإيقاعية الدقيقة.
٢. البيانات العددية يمكن أن تضفي دقة زائفة على معطيات أشد تعقيداً، أو أصعب ضبطاً من أن تسمح بمثل هذا العلاج.
٣. هذه الطريقة لا تراعي تأثير السياق مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبي.
٤. إنها تقدم الكم على الكيف، وتحشد عناصر شديدة التباين على صعيد واحد، بناءً على تشابه سطحي فيما بينها.
٥. ربما أفضت قائمة هائلة من الأرقام إلى نتيجة لم تكن لتخفى على العين المجردة.

وفي المقابل ينبه ألمان إلى أنه من الخطأ أن يستبعد الإحصاء استبعاداً تاماً من ميدان الدراسات الأسلوبية، فهناك ثلاثة جوانب يمكن أن تفيد من المعايير العددية:

١. يمكن أن يساعد التحليل الإحصائي على حل مشكلات أدبية مثل: نسبة أعمال مجهولة المؤلفين،

---

(٢٣) شبتسر، ليو – علم اللغة وتاريخ الأدب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ٤٩-٨١.
(٢٤) ألمان ستيفن – اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ٨٣-١٢١، ص ١٠٥-١٠٩.

إلقاء بعض الضوء على وحدة قصائد معينة أو تعددها، تحديد الترتيب الزمني لكتابات مؤلف واحد.

٢. يمكن أن يساعد الإحصاء في إعطاء فكرة تقريبية عن تكرار سمة أسلوبية معينة أو كثافتها في عمل معين.

٣. قد تكشف البيانات العددية أحياناً عن شذوذ لافت في توزيع العناصر الأسلوبية، وبذلك تنبه إلى مسائل مهمة في التفسير الجمالي.

د. الدراسات الأسلوبية الوظيفية:

لقد كان عمل كل من بالي وشبتسر سبباً رئيسياً في نشوء اتجاهين أسلوبيين مختلفين هما:

١. الأسلوبية اللسانية: التي تهتم بالعملية الإيصالية والتواصلية المكونة من المرسل والمرسل إليه، والخطاب، ثم القناة الموصلة.

٢. الأسلوبية الأدبية: التي تهتم بإنشاء الأسلوب وبلاغته وسماته الفنية والجمالية.

وقد سعى نقاد الأسلوب أمثال ياكبسون، وريفاتير إلى الاستفادة من هذين الاتجاهين، ليؤسسا اتجاهاً أسلوبياً جديداً يعرف بالأسلوبية الوظيفية، ويعنى هذا التوجه باستثمار التقنيات اللسانية، ودمجها بالتقنيات الأسلوبية لتوظيفها توظيفاً فاعلاً في خدمة النص الأدبي على صعيدي النظرية والتطبيق (٢٥) ، فالمنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست في نمطية اللغة فحسب، وإنما في وظائفها أيضاً، لذا فإننا لا نستطيع تعريف الأسلوب خارجاً عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة تقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم. (٢٦)

وفي هذا السياق نجد مقالة: " معايير لتحليل الأسلوب " لميكل ريفاتير (٢٧) . وتؤكد المقالة أنه لا يمكن فهم الوقائع الأسلوبية إلا في اللغة، ولكن علينا ألا نخلط بين عناصر التأليف ذات القيمة الأسلوبية، وعناصر أخرى محايدة، لذا يجب علينا أن نقوم بعملية انتخاب لكل العناصر ذات السمات الأسلوبية ثم نخضعها وحدها للتحليل الأسلوبي، وهذا يحتم علينا أن نعثر على معايير نوعية للأسلوب.

وقد طرح ريفاتير في هذه المقالة ثلاثة معايير لتحديد الظاهرة الأسلوبية وهي:

١. **القارئ العمدة:** ويتمثل في اعتماد البحث الأسلوبي عدداً من الرواة المثقفين لاستخراج المثيرات من النص.

٢. **السياق الأسلوبي:** رفض ريفاتير عد كل انحراف عن المعيار اللغوي مسلكاً أسلوبياً، فالأسلوب يتحقق بانحراف عن السياق، أي نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، فتنشأ المقابلة الأسلوبية،

---

(٢٥) مازن الوعر – الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣، ٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ١٣٦-١٨٩، ص ١٤٤، ١٤٥.

(٢٦) عدنان بن ذريل – الأسلوبية، الفكر العربي، مجلد ٤، العددان ٢٥، ٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٤٩-٢٥٧، ص ٢٥٥.

(٢٧) ريفاتير، ميكل – معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٢٣-١٥٣.

وهي ذات امتداد محدود جداً، لارتباطها بما نتذكره، ولكن من الممكن أن ينشئ المسلك الأسلوبي نسقاً جديداً، ويصبح نقطة انطلاق لسياق هو العنصر الأول في وحدة أسلوبية جديدة مثال ذلك:

تعبير عادي ← مبالغة ← سياق يعتمد المبالغة ← تقليل

٣. **التناصر:** وهو مجموعة مسالك أسلوبية، لا تنطوي على مقابلة أسلوبية، تتراكم عند نقطة معينة، مما يؤكد أنه مسلك واع، وهو عامل مهم يضمن بقاء نظام الإرسال في النص.

ويرى ريفاتير أن هذه المعايير أو السمات الأدبية حالة خاصة من حالات الإعلام اللغوي يتميز بتكييف عملية بقاء الرسالة الأدبية.

هـ. الدراسات الأسلوبية الدلالية:

وضمن هذا الاتجاه نجد مقالتين: أولاهما: " نحو تفسير برجماتي للإبداعية " لزيجفريد ج. سميث (٢٨)، وتؤكد المقالة أن الإبداعية أي الإبلاغ الأدبي هي نظام فرعي من الاتصال الاجتماعي، ويشتمل هذا النظام على مجموعة من القواعد البراجماتية التي تنظم معالجة القراء للعلاقات الممكنة بين العالم الذي تنشئه النصوص الأدبية وعالم الخبرة.

إن أي عمل فني لا يمكن تلقيه تلقياً صحيحاً إلا إذا خضع القارئ لقاعدة الحديث الإبداعي، أو الاتصال الإبداعي، التي تقضي بأن النصوص الأدبية لا تشتغل بالوقائع، بل تنشئ عوالم ممكنة منقطعة الصلة بعالم الخبرة. وبناءً على ذلك إذا أراد القارئ أن يقرأ نصاً أدبياً بطريقة ملائمة، فعليه ألا يقوم أجزاءه الإشارية على أساس صدقها، بل طبقاً لمقولات مثل: جديد، أو مشوق، أو مثير، أو مقنع. ومعنى هذا أن ينظر إلى النص الأدبي، وأن يقوم في إطار العالم المغلق للنصوص الأدبية.

وينبه سميث إلى أن هذا الموقف حقيقة واقعة، لكنها ليست أبدية، فقد أظهر تاريخ الفن الحديث محاولات عديدة لتغيير هذا النظام مثل: الأدب الملتزم، نظرية موت الشعر، الشعر المحسوس، الواقعية المدرسية، الكتاب الطليعيون، وكلهم سعى إلى تغيير طرق تفسير العمليات الإشارية في الإبلاغ الأدبي، وعبور الحاجز الذي أقامه مبدأ الإبداعية، وسيظهر التاريخ إن كان في استطاعتهم ذلك.

والمقالة الثانية بعنوان: " الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي " لميلان يانكوفتش (٢٩) ، وتؤكد المقالة أن الأسلوب مصدر المعاني الحقيقية للعمل الأدبي، كما أنه يمثل القيمة الجمالية له، لذلك يجب بحث الأسلوب من داخل الحركة الدلالية للعمل، وليس من خارجها، ويكون ذلك من خلال بحث العلاقة بين الحيل الأسلوبية المناسبة، والبنية الدلالية للعمل، وبذلك يتجاوز علم الأسلوب حدود صلاحيته ويصبح نقداً.

وقد أشار الكاتب إلى استفادة علم الأسلوب من مفهوم الإيماءة الدلالية عند البنيويين، وهي لا تعني المضمون الشعري، فهي مجردة من محتوى معين، إنها تلك الإيماءة التي اختار بها الشاعر عناصر

---

(٢٨) سميث، زيجفريد - نحو تفسير برجماتي للإبداعية، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٧١-١٨٩.

(٢٩) يانكوفتش، ميلان - الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٩١-٢١٠.

عمله، وصهرها في وحدة دلالية، ويمكن القول إنها شكلية، لأنها تحقيق محسوس للوظيفة الجمالية في البنية الدلالية، أي أنها الأسلوب قائماً بوظيفة المعنى، لذلك تتمثل عند التحليل المفصل لأعمال معينة في ثوب غني من العناصر الشكلية المحسوسة التي تترك تأثيراً دلالياً منشطاً.

إن العلامة الجمالية بتوجيهها الانتباه إلى ذاتها يمكنها أن تنتج الطاقة التي تقودنا إلى عمق المعنى، ولا غرو أن المعاني الجزئية تستفيد من ذلك التوتر الداخلي، وتكتسب مزيداً من الثراء.

ومع ذلك فإن العمل يظل دعوة، أو اقتراحاً، أو نشاطاً معنوياً، لا يمكن أن يتوقف عند أي مدلول معين، ويستمر بوصفه توجيهاً نحو القيم الأساسية التي يتحقق معناها المتعين في مواقف إنسانية متغيرة. وهذا يعني أن مقصد الكاتب لا يمكن أن يصبح مفهوماً إلا عندما تتملكه ذوات فردية أخرى، هذا على الرغم من أن وحدة العمل الأصلية لا بد أن تتشتت في تحققات متعددة، وربما كانت شديدة التناقض.

٢- أسس النظرية الأسلوبية:

٢ - ١ علم الأسلوب والنقد الأدبي:

لا يمكن رصد مظاهر الأسلوب إلا في المستوى اللغوي، لأن اللغة هي أداته ومادته، ولكن من الممكن تمييز المظاهر الأسلوبية عن بقية مظاهر اللغة الأخرى، فالتحليل اللغوي الخالص للعمل الأدبي سيبرز العناصر اللغوية جميعها دون أن يعين العناصر التي تمثل وحدات النص الأسلوبية، أما التحليل الأسلوبي فإنه يسعى إلى الوصول إلى تنميط يشير إلى الملامح المشتركة بين نوع معين من النصوص، يمكن أن يقسم فيما بعد إلى أنواع فرعية.

وتعد قضية تمييز الملامح اللغوية التي توظف العمل الأدبي لأهداف أسلوبية من أبرز قضايا البحث الأسلوبي، ولا يمكن التغلب عليها إلا عن طريق استيعاب جملة من الإجراءات الأسلوبية التي تهدف إلى الكشف عن العنصر الموظف، وتوضيح كيفية قيامه بهذه الوظيفة. (٣٠)

ولكن تظل صلة اللغة بالنقد الأدبي في معظمها منصبة على صحة النص، وهذا الجانب الأعظم في اللغة هو الجانب العرفي الاجتماعي، أما الاعتبارات الجمالية فترجع إلى الاختيار الفردي للمفردات، وبناء الجمل، ولكنها تظل متمتعة بالصحة اللغوية. (٣١)

يسعى عياد إلى التفريق بين عمل عالم الأسلوب اللغوي والناقد الأدبي، ففي حين يقوم الأول بتسجيل الخصائص التعبيرية لاستعمال لغوي غير متجاوز ظاهر اللغة، لا يستطيع الثاني أن يتوقف عند ظاهر النص، أي أن الإحصاءات اللغوية لنص أدبي تحتاج إلى استنتاجات فنية من قبل الناقد، شريطة ألا تهتم بكل الظواهر اللغوية في النص.

ومعنى هذا أن الناقد الأسلوبي يسعى إلى اختيار بعض السمات الأسلوبية ذات الدلالة الوجدانية، وهذه السمات إما:

---

(٣٠) صلاح فضل - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥م،
ص ١١٥-١١٧.

(٣١) تمام حسان - اللغة والنقد الأدبي، فصول، مجلد ٤، عدد ١، مصر، ١٩٨٣م، ص ١١٦-١٢٨، ص ١٢١.

١. انحرافات عن المعيار اللغوي، ولا توجد قوانين معيارية تحكمها.

٢. اختيارات المبدع للغته الخاصة، ولا يوجد معيار يحكمها.

ولتوضيح هذين المبدأين يقدم عياد ثلاثة أمثلة شعرية:

المثال الأول: قول مهيار الديلمي:

يا نسيم الصبح من كاظمة   شد ما هجت الجوى والبرحا
الصبا إن كان لا بد الصبا   إنها كانت لقلبي أروحا

ويرى عياد أن سر جمال هذين البيتين لا يرجع إلى معنى طريف، وإنما إلى اختيار الشاعر لألفاظ ذات جرس يوحي بالحنين الغامض.

المثال الثاني: قول امرئ القيس يصف فرسه:

على الذبل جياش كأن اهتزامه   إذا جاش فيه حميه غلي مرجل

ويرى أن المحاكاة الصوتية لتردد أنفاس الفرس في الكلمات "جياش، جاش، اهتزام" هي سر جمال هذا البيت.

ويأتي المثال الثالث لتوضيح فكرة الانحراف، وهو قول أبي ذؤيب الهذلي:

أمن المنون وريبِها تتوجع   والدهر ليس بمعتبٍ من يجزع

ويرى عياد أن خروج الاستفهام على خلاف مقتضى الظاهر إلى الإنكار، وتقديم الجار والمجرور في بداية الجملة لقصر المعنى، هما سر جمال مطلع عينية أبي ذؤيب.

إن الدارس الأسلوبي كما يراه عياد لا يهدف إلى الحكم على النص بالجودة أو الرداءة، وإنما يعمل على دراسة نص يتذوقه، وفي ذلك حكم ضمني بجودة النص، وعلى ذلك يمكن الدارس أن يتذوق ويدرس أعمالاً متعددة الاتجاهات، وهو كذلك أكثر موضوعية من الناقد الانطباعي؛ لأن أحكامه معللة.

ويقر عياد بأن النقد الأسلوبي لا يمكن أن يستوفي جوانب العمل الأدبي كلها، فعلم الأسلوب والنقد الأدبي علمان متكاملان لا يمكن لأحدهما أن يلغي الآخر.

وقد فصل عياد الفرق الرئيسي بين العلمين بقوله: " فالنقد - أصولاً وتطبيقاً - يتناول فعل الإبداع الذي يتحقق باشتراك الكاتب والقارئ، ولا موضوع له سوى كيفيات هذا الاشتراك ومغزاه. ولكن فعل الإبداع لا يتم في فراغ، بل خلال نظم لغوية وأخرى أدبية، هذه النظم وعلاقتها بالإبداع تأثيراً وتأثراً هي موضوع علم الأسلوب وتاريخ الأدب على الترتيب ". (٣٢) ويشير عياد إلى أن مشكلة المناهج النقدية عامة تتمثل في أنها تستعير مصطلحاتها من علوم أخرى، في حين أن علم الأسلوب يمكن أن

(٣٢) شكري محمد عياد - دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، مصر، ١٩٨٦م، ص ٥٧.

يسهم في صياغة تاريخ الأدب من خلال:

١. تحليل النص الأدبي.

٢. تحليل نصوص أدبية ذات صلة بالنص الأول.

٣. توظيف الثقافة الموسوعية غير الأدبية.

٤. الوصول إلى أحكام عامة عن العصر الأدبي . (٣٣)

٢-٢ الظاهرة الأسلوبية:

يمكن أن ترد الخلافات النظرية حول تعريف الأسلوب إلى مبادئ ثلاثة:

١. التركيز على العلاقة بين المخاطب والخطاب أوجب تلمس الأسلوب في شخصية المخاطب، وانعكاس ذلك في اختياراته عند ممارسته للعملية الإبداعية، بذلك يمكن القول: إن الأسلوب اختيار.

٢. العناية بعلاقة الخطاب بالمخاطب، أوجب تلمس الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها المخاطب حيال المثيرات الأسلوبية الكامنة في الخطاب، بذلك يكون الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المخاطب.

٣. عزل طرفي عملية الاتصال وهما: المخاطَب والمخاطِب أوجب تلمس الأسلوب في وصف النص وصفاً لغوياً. (٣٤)

وقد اختلف الدارسون في المبدأ الثالث وهو وصف النص لغوياً:

-أ. فنظر بعضهم إلى الأسلوب على أنه تعميق بلاغي وإضافة جمالية. (٣٥)

-ب. ومنهم من قال إنه انحراف عن نموذج آخر من القول، ينظر إليه على أنه نمط معياري. (٣٦)

-ج. واستبدل آخرون فكرة التقابل في النص بفكرة الانحراف عن المعيار الخارجي. (٣٧)

-د. وذهب آخرون إلى القول بأنه عملية تماثل لجدول الاختيار على جدول التوزيع. (٣٨)

-هـ. وهناك من ربط بين الخطاب واختلاف مجالات استعمال وأغراض الحديث. (٣٩)

وهي في الحقيقة تعريفات متكاملة وليست بدائل، فالكاتب ذو الشخصية سيكيف اختياراته حسب أصناف المخاطبين، وسيجلب انتباههم من خلال مجموعة من المثيرات الأسلوبية الكامنة في النص، لذا ستظل كل الفرضيات السابقة عاجزة عن تعريف الأسلوب ما لم تتكامل.

---

(٣٣) شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٣٥-٤١.

(٣٤) سعد مصلوح - الأسلوب، دراسة لغوية، إحصائية، ط ١، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٨٠م، ص ٢٩.

(٣٥) شبلنر، برند - علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧م، ص ٥٣-٥٥.

(٣٦) سعد مصلوح - الأسلوب، ص ٢٧، ٢٨.

(٣٧) شبلنر، برند - علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ٨٧-٩٦.

(٣٨) عبد السلام المسدي - الأسلوبية والنقد الأدبي، ص ٤٣.

(٣٩) شبلنر، برند - علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ٩٦-٩٨.

يرى عياد أن الظاهرة الأسلوبية جعلت تتضح شيئاً فشيئاً لدى علماء اللغة في ظل الظاهرة اللغوية العامة إلى أن تميزت عنها، ذلك بأن البحث في الفروق بين الأقوال أدى في النهاية إلى البحث في تفرد النص الأدبي حتى أصبح علم الأسلوب في نظر معظم ممارسيه مرتبطاً بدراسة النصوص الأدبية. وهذا لا يعني الفصل بين الدراسة اللغوية ودراسة القيمة، وإنما يتطلب منهجاً خاصاً لدراسة الظاهرة الأسلوبية التي تحدد معناها بالاستعمال الأدبي للغة، لذلك يسعى عياد إلى وصف هذه الظاهرة بتعيين الخصائص التي تميزها عن الاستعمالات الأخرى. (٤٠)

أ. الاختيار:

بدأ الباحث بمعيار الاختيار، وهو من أعم المعايير في تحديد الظاهرة الأسلوبية من خلال إظهاره للفروق الكمية بين الاستعمال الأدبي، والاستعمال العادي. ولا شك في أن أوسع أبواب الاختيار أمام الشاعر هي التعبيرات المجازية التي تمتاز بأنها تخاطب الخيال أي أنها تثير ارتباطات ذهنية متصلة بعمل إحدى الحواس. كما أنها تربط بين شيئين يمكن أن يكونا متباعدين في الظاهر. ومع ذلك فإن مجال الاختيار أمام الشاعر في المجاز المرسل والكناية يبدو ضيقاً إذا ما قورن بمجال الاختيار في التشبيه أو الاستعارة، وذلك لأن المجاز المرسل والكناية مقيدان بعلاقات خارجية محددة في حين أن علاقة التشابه يمكن أن تقوم بين أشياء شديدة التباعد.

وقد تنبه الباحث إلى أن الصورة الفنية شكل لغوي يمكن أن يوصف بأكثر من صفة، فالحديث عنها لا يقتصر على كثافتها الكمية في مجال الاختيار. إن دارس الأدب في محاولته لفهم الارتباط بين طرفي الصورة لا يبحث عن سر البراعة في أداء معنى معين، وإنما يبحث عن المعنى نفسه، ومعنى ذلك أن عملية الاختيار في النص الأدبي هي في الوقت نفسه عملية خلق للمعنى، ومن ثم يمكن القول أن الاختلاف الكمي بين النص الأدبي والحديث العادي يصبح اختلافاً كيفياً.

إن خاصية الاختيار تستتبع بالضرورة خاصية مضادة لها، وهي النظام الذي يلزم هذا الاختيار حدوداً معينة، فلا يوجد اختيار مطلق، فالاختيار يقابله عرف يحد منه، وتنقسم الأعراف اللغوية ثلاثة أقسام:

١. الأعراف اللغوية الطبيعية: التي تقبل وتستعمل بطريقة تلقائية.

٢. الأعراف اللغوية الصناعية: التي يتواضع عليها فريق من الناس لأداء غرض خاص كأعراف المهن أو أعراف العلوم المختلفة.

٣. الأعراف اللغوية الأدبية: تتكون بطريقة لا هي بالطبيعية المحضة، ولا بالصناعية الصرفة.

ويتعامل الأدب مع هذه الأنواع الثلاثة جميعها، وهي متفاوتة في درجة تميزها وتحددها، فالأعراف الطبيعية تهيئ لكاتب الرواية والقصة، والمسرح أدوات قيمة لرسم الشخصيات، والإيحاء بالجو، وتخضع خضوعاً مباشراً لقصد الكاتب الفني. ولا يهتم المنشئ بتوظيف الأعراف الصناعية إلا على سبيل السخرية أو في قصص الخيال العلمي.

أما الإشكالات التي تنشأ من تعامل الكاتب مع الأعراف الأدبية فمردها إلى فقدان الحساسية بهذه الأعراف مع استمرارها في العمل بوصفها رموزا لغوية، أو مصطلحاً متعارفاً عليه بين الكاتب والقارئ، كالمصطلح الشعري القديم المعروف بعمود الشعر، والمصطلح المجوني عند أبي نواس،

(٤٠) شكري عياد - اللغة والإبداع، ص ٦٥-٦٨.

والمصطلح الزخرفي في الموشحات، والمصطلح الشعبي عند البهاء زهير والبوصيري، وتكمن الصعوبة في إخضاع المصطلح بإمكانياته الإيحائية لإبداع الأديب كما فعل أحمد شوقي في معارضاته، ومسرحه الشعري.

ولا شك في أن كل مصطلح له قيمته التعبيرية، لكن الناس يختلفون في تفضيل بعضها على بعض لاختلاف العصر، أو البيئة الثقافية، أو الذوق الشخصي، كاختلاف آراء الناس في الشعر التام التفاعيل، والقوافي، والشعر الحر.

كما أن للغات المختلفة طرائق مختلفة في التعبير عن الفكر والشعور، فمن الطبيعي أن تختلف هذه الطرائق في خصائصها التعبيرية، وهذا لا يعني أن أمة أفضل من أمة في هذه الناحية أو تلك. والفائدة التي نجنيها من بحث الخصائص التعبيرية للغتنا فائدة عظيمة، لأن هذه اللغة هي المادة التي يعمل فيها المبدع العربي، وهي ذات شكل، ولا بد من معرفة خصائص هذا الشكل لمعرفة ماذا حدث له في عمل أدبي معين . (٤١)

ب. الانحراف:

يلحظ عياد تسلطاً على الإمكانيات التي تتيحها اللغة مما يدفعها بعيداً عن مسارها الطبيعي، وهذا ما يعرف بالانحراف. فالاختيار محدود الإمكانيات المتعارفة للغة في حين أن الانحراف يبتعد عن طرق التعبير الشائعة. والاختيار موجود في اللغة الجارية، في حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية، لذلك يرتبط الاختيار بالقائل وقلما يشعر به المتلقي، في حين أنه يشعر بالانحراف شعوراً قوياً، وهذه الخاصية تجعل الانحراف وثيق الصلة بنظرية الإعلام، فهناك علاقة عكسية بين التوقع ناحية والمفاجأة والانتباه من ناحية أخرى.

إن الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بجملة تثير انتباهه، وتحفزه على المتابعة،وهي في هذا تختلف عن الاستعمال العادي للغة، ويلاحظ أن الانحراف في الأدب المكتوب أظهر منه في الأدب الشفوي بوجه عام، لأنه الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه المتلقي.

يحاول عياد البحث عن معايير علمية لتعيين مواضع الانحراف، فيعرض المعيار الخارجي المتمثل في الحس اللغوي للمتلقي، ويخلص إلى أن الانحراف لا يعني مخالفة القواعد، ولا العدول عن الأفصح إلى الأقل فصاحة، وإنما يدخل ضمن دائرة الجواز، والجواز لا يتعلق بدرجات الفصاحة. إن الانحراف يعني العدول عن الأصل، والأصل في النحو يتفق عادة مع المنطق الفطري، والأديب يعدل عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري لمؤثر وجداني.

وينبه عياد إلى نقطتين مهمتين:

١. لا ينبغي أن نقيس الانحرافات أو غيرها من السمات الأسلوبية بقواعد اللغة قياساً مطلقاً شاملاً، فالمعيار في كل دراسة أسلوبية هو اللغة الجارية.

٢. إن المعيار الكمي نافع في تعيين الانحراف، فمن الممكن أن نعين الانحراف بناءً على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية، وإن لم تكن مختلفة عن نمط اللغة المعيارية في حال انفرادها.

ويربط عياد بين الانحراف والعرف الأدبي، فالانحراف الأسلوبي المتكرر عند فريق من الأدباء لا يعد ظاهرة أسلوبية، لأنه قد أصبح عرفاً أدبياً لديهم، والقارئ الذي لا عهد له بعرف أدبي معين ستبدو له

(٤١) المصدر نفسه – ص ٦٨-٧٨.

الانحرافات أكثر كثيراً مما هي في الواقع، ويدخل في هذا السياق تكلف قواعد جديدة كالوزن والقافية، فهي سمات مميزة للغة الشعر باعتبارها مصطلحاً خاصاً، ولا تعد انحرافات، أما المحسنات البديعية - إذا لم يستكثر منها- تعد قادرة على مفاجأة القارئ.

يحاول عياد مناقشة معيار جديد لتعيين الانحراف، وهو ما يعرف بالمعيار الداخلي، ولا يلغي هذا المعيار المعايير السابقة، فالانحراف الداخلي يعتمد العمل المقروء ذاته، وقد استقر ريفاتير عند هذه الفكرة بعد أن تبين له أن طريقة " القارئ العمدة " لا تكفي لاكتشاف الانحرافات المهمة في النص، ويحدد ريفاتير هذا المعيار بالسياق، ويخالف عياد ريفاتير في مصطلحه، فيبقي السياق لمعناه العام لا اللغوي، ويقترح مصطلح النسق.

يسمى ريفاتير وحدته الأساسية " السياق الأصغر " الذي يكون مع الانحراف مسلكاً أسلوبياً، أي أن المسلك الأسلوبي عنده هو ثنائية بنيوية تعتمد التضاد، وطرفاها السياق والمخالفة، ويمثل ريفاتير هذه الوحدة بالمعادلة التالية:

نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبي

شمس + سوداء = استعارة

ويمكن أن يدخل السياق الأصغر في سياق أكبر، أي أن التأثير الأسلوبي يتجاوز حدود القطبين (سياق + مخالفة) ليشغل سلسلة لغوية ممتدة يكون السياق الأصغر جزءاً منها تتحدد نهايتها بشعور القارئ، كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكر:

سياق + مسلك أسلوبي يبتدئ سياقاً جديداً + مسلك أسلوبي

تجريد + التفات أول + التفات ثان + عودة إلى السياق

ويرى عياد أن الاستعارات والمجازات وغيرها من أشكال التعبير قد أرجعها المعيار الداخلي إلى أصل واحد لمعرفة الوظيفة التي تؤديها هذه الأشكال داخل نص دال، ويدخل في ذلك إدراك العلاقات فيما بينها، بالإضافة إلى نفي التراكيب التي تعد من حيث الشكل أمثلة للغة الفنية، فهو تحليل يغني عن الفروع لكونه أصلاً، ولا تعرف قيمة الفروع دونه. (٤٢)

٢ - ٣ الإبداع الجماعي والإبداع الفردي:

يفرق عياد بين نوعين رئيسيين من الإبداع اللغوي:

أ. الإبداع الجماعي:

من المؤسف أن الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية في مستواها التوصيلي التداولي لم تبحث بالاستقصاء العلمي الكافي حتى الآن، وهذا يجعل القول بارتباط أحد المتغيرات بالمجال اللغوي البحت، أو الأدبي موضع تساؤل، مما يثير الشكوك على مناسبة التفسير الجمالي لها، وهذه مسؤولية تقع على عاتق الألسنيين العرب، فمن الواجب عليهم أن يستكشفوا مجالات أساليب اللغة وتحديد ظواهرها حتى تكون بحوثهم أساساً يعتمده النقاد في تحليلهم لأساليب الأدب. (٤٣)

---

(٤٢) المصدر نفسه - ص ٧٨-٩٦.

(٤٣) صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣، ٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٦٦-٩٣، ص ٧٠.

يرى عياد بأن ثمة ثوابت للأسلوب غير ملزمة، ولكنها إذا وجدت في الكلام وجدت له ريح العربية ومذاقها، وهذا بدوره يعني أن العربية بوصفها لغة لها صفات جمالية خاصة. ويتساءل عن المقصود بنسبة الإبداع إلى اللغة، ويخلص إلى أن للغة جانبها الفني، ويستمد المبدع من لغته الأم ما يشاء، ويضع عليه أسلوبه.

ويعود إلى التساؤل عن أي عربية نتكلم؟ وما المادة اللغوية التي يمكننا اعتمادها لاستخلاص السمات الأسلوبية التي توجد في اللغة العربية بوصفها لغة؟ وما الإطار المرجعي الذي يجسد الإبداع اللغوي الجماعي الذي نقيس به كل إبداع فردي وكل نمط أسلوبي مستحدث؟

وقبل أن يقدم الإجابة يؤكد أن المعيار الفني للغة العربية مفهوم مجرد، وإن كان مبنياً على كثير من الوقائع اللغوية المحسوسة، ويرى أن القرآن الكريم هو النص الجامع لأكثر السمات الأسلوبية في العربية وأقواها تأثيراً. (٤٤)

ب. الإبداع الفردي:

دعا مدلتون مري إلى استبعاد الفكرة القائلة بأن الأسلوب زخرفة الكلام، فمن المستحيل أن نفهم الاستعارة فهماً فعلياً على أنها نوع من الزخرفة، وإنما هي التعبير الفريد عن رؤية الكاتب الشخصية، لذا ينظر إلى النقد على أنه الوسائل التي يستطيع الإنسان بواسطتها أن يعبر باللغة عن رؤيته وشعوره الرائع. (٤٥)

يؤمن عياد بأن خصوصية الشعور لا تتحقق إلا من خلال خصوصية التعبير لذلك يعمل الشاعر على صدمنا بأشكال من اللغة غير متوقعة، وإذا تركنا القصيدة تتعامل مع حسنا اللغوي العادي فسنكتشف استعمالاته الخاصة من خلال تجميع شتى الاختيارات والانحرافات، ثم التأليف بين ما تشابه منها، والمقابلة بين ما تضاد . (٤٦)

إن العبقري صاحب الأسلوب الشخصي في رأي عياد قريب من أصل اللغة، وبعيد عنا بحيث لا يمكننا أن نعرف إلا القليل عن اللغات الخاصة التي قد تدخلت في إبداعه، ومع ذلك يظل التغير الجوهري الذي يحول مادة اللغة العادية إلى عمل فني هو أن الكلمات تبتعد عن علاقاتها العادية وتبحث عن علاقات جديدة.

وإذا كان من المسلم به أن النص الأدبي يتصف بالتفرد والوحدة، فلا بد أن يكون كل جزء فيه ملتئماً مع سائر الأجزاء في نظام واحد، ولا بد من تجاوز الدارس الأنساق والانحرافات إلى نسق أكبر هو الجانب اللغوي من السياق، فالعلاقات الداخلية (الأفقية والرأسية) بين الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص هي عمدة التفسير الأدبي، لذا يبدأ علم الأسلوب بدراسة الظاهرة الأسلوبية حتى إذا وصل إلى النسق الأكبر كانت الدلالة اسمها الأسلوب.

وفي هذا السياق يشير عياد إلى بعض الطرق الإجرائية التي اتبعها الأسلوبيون لإثبات الوحدة في النص، فيطرح طريقة " الكلمة المفتاح " وهي العنصر اللغوي الذي فرض سلطانه على الجميع، وينبه

---

(٤٤) شكري عياد – اللغة والإبداع، ص ٩٩ -١٠٣ .

(٤٥) مري، مدلتون – معنى الأسلوب، ترجمة صالح الحافظ، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٦٧-٧٤، ص ٧٠، ٧١.

(٤٦) شكري عياد – مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٦٧-٦٩.

إلى أنه قد لا تكون هناك كلمة مفتاح واحدة، وإنما أكثر من كلمة، ويكاد يساوي عياد بين مفهوم الكلمة المفتاح والإيماءة الدلالية، فليس هناك نظام واحد تفرضه هذه الكلمة على النص، فهي في الحقيقة لا تفرض شيئاً، إنها تخلق النص. (٤٧)

٣. التطبيق:

٣ - ١ ثوابت الأسلوب في اللغة العربية:

مر بنا في الفصلة السابقة الحديث عن الإبداع اللغوي الجماعي، وقد أرجع عياد هذا الإبداع إلى مجموعة من الثوابت في الأسلوب الفردي وهي: (٤٨)

أ. **المجموعات الثابتة:** توقف عياد عند عبارة تكررت كثيراً عند سيبويه وهي: " هذا تمثيل وإن لم يتكلم به " وهي عبارة لا تنصب على تقدير العامل فحسب، وإنما تشير أيضاً إلى اختلاف بين الاستعمال والمثال، ومثال ذلك وقوع اسم الفاعل حالاً، أما المصدر فإذا وقع حالاً فنحمله على معنى اسم الفاعل، ولا يقبل ذلك في كل مصدر، لذلك مثل سيبويه قول زهير " فلأيا بعد لأي " بـ " جهداً بعد جهد " .

وقد أشار عياد إلى أن هذه الظاهرة تعرف لدى اللغويين المحدثين بـ " المجموعة الثابتة " وتعني كل كلمتين أو أكثر ربط بينهما بغير الطريق المألوف، فلا يجوز العدول بها عن هذا الوضع، وذهب إلى أن العبارة المستعملة التي أتى سيبويه بالتمثيل من أجلها تناظر " البنية السطحية " عند تشومسكي، في حين أن التمثيل يناظر " البنية العميقة ".

ويخلص عياد إلى أن النص على أن هذا التمثيل الذي لا يبين فرقاً معنوياً لا يتكلم به يعني الشعور بأن الفعل اللغوي نشاط إبداعي، يمكن أن يتجاوز الحدود الأكثر منطقية التي يدل عليها النحوي بالتمثيل.

ب. **القياس:** وهو عملية عقلية تحول الوعي المبهم إلى صورة مجسدة، وتنشئ طريقة جديدة في التعبير باعتماد الطرق القديمة، يقوم به أصحاب اللغة، ويعمل النحويون على كشفه وتوضيحه. ويحتج سيبويه لأصحاب اللغة مبيناً أن قياسهم - وإن لم يصرحوا به - أسلم من قياس النحويين، ويضرب مثالاً على ذلك وهو: " باب إضمار المفعولين اللذين تعدى إليهما فعل الفاعل " فقد أجاز النحويون أعطاكني، وأعطاهوني قياساً، وهو قبيح لا تتكلم به العرب، كراهية البدء بالأبعد قبل الأقرب.

وقد ذهب عياد إلى أن مبادئ القياس عند سيبويه ترجمة لسمات الإبداع اللغوي عند الناطقين بالعربية، فاللغة ليست نظاماً هندسياً محكماً، وما من لغة إلا وفيها فجوات ومخالفات.

وقد أشار أيضاً إلى أن الإبداع الجماعي في العربية لم ينقطع، فلم يزل الناطقون بالعربية يزيدون فيها مفردات وتراكيب جديدة " كالقطار، والمحطة، والسيارة، والمقطورة، والطائرة، والحوامة، والرافعة .. الخ " وذلك عن طريق المجاز أو إطلاق اسم الجنس على النوع، أو إحياء الكلمات المهجورة بمعنى جديد.

ج. **الاتساع في الكلام:** أشار سيبويه إشارات متعددة إلى ما يسميه الاتساع في الكلام ويعني به

---

(٤٧) شكري عياد - اللغة والإبداع، ص ١٢٥-١٣١.

(٤٨) المصدر نفسه - ص ١٠٣-١٢٢.

الخروج عن حدود العلاقات المنطقية العادية التي هي قوام النحو، ومن الأمثلة على ذلك:

❖ إضافة المصدر إلى زمنه كقوله تعالى: " بل مكر الليل والنهار ".

❖ القلب مثل قولهم أدخلت في رأسي القلنسوة.

❖ إيقاع الفعل لفظاً على غير من هو له في المعنى كقوله تعالى: " واسأل القرية ".

وقد أثبت سيبويه لهذه الأمثلة علة واحدة وهي الاختصار.

وقد خلص عياد إلى أن الإيجاز ثابت من ثوابت الأسلوب العربي، وبناءً على ذلك رفض التقسيم الثلاثي للكلام " إيجاز، إطناب، مساواة "، وينبه إلى أن البلاغيين قد اضطربوا في تعريف المساواة، فالسكاكي يقدم فكرة " متعارف الأوساط " والقزويني يقدم بدلاً منها فكرة " أصل المعنى "، ويرد عياد على هاتين الفكرتين بأننا لا نستطيع أن نتكلم في الشعر على أصل المعنى، ولا على متعارف الأوساط، لأن الأوساط لا يتخاطبون بالشعر، أما المعنى، فلو حذفنا منه ما ليس بأصل لما بقي شيء، والشعر لا يمكن اختصاره، ولا يتنافى الإيجاز مع إطالة الرسالة، فالإيجاز راجع إلى صياغة الجملة، وإطالة الرسالة راجعة إلى غزارة الأفكار. فهناك إذن إيجاز واحد أساسه الحذف، وهناك أنواع كثيرة من الإطالة لا أساليب متعددة من الإطناب كالاحتراس، والتكميل .. الخ .

د. الحكاية: يشير عياد إلى عدم التفات البلاغيين لأسلوب الحكاية رغم صلته الوثيقة بعلمهم، أما النحويون فقد اقتصر اهتمامهم على جانب صغير يتمثل في الإعراب. ويرى أن في العربية ميلاً أصيلاً نحو الحكاية، وأوسع أبوابها يجيء بعد لفظ القول، وتتضح خصوصية العربية في أن المتكلم لا يقف على لفظ قال بل يصل الكلام ويدخل كلام الآخر في كلامه، وهذه هي وظيفة (إن) أي أنها وصل واستئناف في الوقت نفسه.

وفي القرآن الكريم كثيراً ما يقدم معنى القول مثل نادى أو أوحى أو قضى بـ (أن) أو (أن) المخففة، ومع ذلك لا يحول الكلام من أسلوب الحكاية، إلى الإخبار بتغيير الضمائر. كذلك تختفي (إن) غالباً حين يخرج الأسلوب من القصص إلى الحوار، وقد يحذف فعل القول نفسه اعتماداً على دلالة السياق، ويبقى أسلوب الحكاية، ويتخلل الاقتصاص أسلوب الحوار، ويدخل أسلوب الاقتصاص في أسلوب الحوار.

ويلمح عياد أثر أسلوب الحكاية في فن التشبيه، ففي الشعر الجاهلي يستطرد الشاعر في التشبيه إلى درجة الوصل بين سياقين مستقلين، لولا وجه الشبه الذي يقوم بدور الرابط.

وبعد هذا كله يرفض عياد الفكرة القائلة بأن جميع الظواهر اللغوية يمكن تفسيرها بأسباب عقلية ونفسية، فالفلسفة النحوية المتمثلة في العلل بناء قائم بذاته، وهي غير ضرورية لإتقان اللغة، وليس لها أي فائدة عملية.

٢-٣ الأسلوب الشخصي:

قدم عياد في القسم الثاني من كتابه مدخل إلى علم الأسلوب ست دراسات تطبيقية، في قصائد مختارة من الشعر الوجداني الحديث، لشاعرين متعاصرين، تجمع بينهما كتب تاريخ الأدب في مدرسة واحدة، هما: إبراهيم ناجي، وأبو القاسم الشابي، والقصائد هي:

١. خواطر الغروب: إبراهيم ناجي.

٢. استقبال قمر: إبراهيم ناجي.

٣. عاصفة روح: إبراهيم ناجي.
٤. في ظل وادي الموت: أبو القاسم الشابي.
٥. الصباح الجديد: أبو القاسم الشابي.
٦. من أغاني الرعاة: أبو القاسم الشابي.

وقد ختم كتابه اللغة والإبداع بدراسة تطبيقية لميمية المتنبي في وصف الحمى.

ولا يخلو هذا الاختيار من دلالة، فقد اختار عياد نموذجاً من الأدب القديم، في هذا الاختيار رد على الذين يزعمون أن المناهج النقدية الحديثة لا يصح تطبيقها على النصوص الأدبية القديمة. وفي المقابل أكثر من النماذج الشعرية الحديثة لقربها إلى فهم القارئ الشاب، حساً ولغة، وعلى الرغم من أن الدارس قد صرح باستبعاد الاهتمامات التاريخية من دراسته للنماذج الشعرية المعاصرة، فإن اختياره ست قصائد لشاعرين متعاصرين من مدرسة أدبية واحدة يسهم في إعادة صياغة تاريخ الأدب، فقد مر بنا في أسس النظرية الأسلوبية لدى عياد تعاون علم الأسلوب وتاريخ الأدب من خلال تحليل النص الأدبي، ثم تحليل نصوص أدبية ذات صلة بالنص الأول، ومن ثم توظيف الثقافة الموسوعية، للوصول إلى أحكام عامة عن العصر الأدبي.

وعلى هذا سأعمل على عرض ثلاثة نماذج تطبيقية لثلاثة شعراء وهي:

١. ميمية المتنبي في وصف الحمى.
٢. خواطر الغروب لإبراهيم ناجي.
٣. في ظل وادي الموت لأبي القاسم الشابي.

أولاً: ميمية المتنبي في وصف الحمى:

تقع ميمية المتنبي في واحد وأربعين بيتاً، وقد قسمها عياد ثمانية مقاطع وهي:

١. المقطع الأول: الأبيات (١ - ٣).
٢. المقطع الثاني: الأبيات (٤ - ٧) .
٣. المقطع الثالث : الأبيات (٨ - ١٥) .
٤. المقطع الرابع : الأبيات (١٦ - ١٩) .
٥. المقطع الخامس: الأبيات (٢٠ - ٢٨) .
٦. المقطع السادس: الأبيات (٢٩ - ٣٣) .
٧. المقطع السابع : الأبيات (٣٤ - ٣٧) .
٨. المقطع الثامن: الأبيات (٣٨ - ٤١) .

ويمكن القول إن تقسيم هذه القصيدة مقاطع متتالية نتيجة طبيعة لما ذهب إليه عياد من أنها أقرب إلى الذوق الحديث من معظم الشعر القديم، ويقصد بالذوق الحديث النموذج الشعري الذي تمثله المجددون من رواد الرومانسية، لا حداثة الجيل الحاضر التي جنحت إلى السيريالية.

في المقطع الأول يتوقف عياد عند مطلع القصيدة، وعلى وجه الخصوص كلمة "ملومكما "، فالمتنبي يتكلم عن نفسه بضمير الغائب لكبريائه، وقد أكد معنى الكبرياء من خلال استعماله لأسلوب الطباق " استريح، وأتعب " .

ويبدأ عياد بالبحث عن تجليات الكبرياء في القصيدة، ويذهب إلى أن المقطع الثاني قائم على هذه

الفكرة من خلال التركيز على الصور البدوية المؤكدة لكبريائه. ويشعر عياد بأن كلمة " الوحيد " في القصيدة هي الكلمة المفتاح الدالة على انفراده لكبريائه، وقد عمد إلى ربطها بتراكيب أخرى مماثلة لها في دلالتها مثل قوله " بلا دليل "، " بغير هادٍ ".

ويعود المتنبي في المقطع الثالث إلى تأكيد فكرة الانفراد، ويعمد إلى استعمال اللام الدالة على السببية لتوضيح دوافع التشاؤم لديه، فكون الإنسان بشراً يشكل سبباً مقنعاً للتشاؤم وذلك في قوله:

وصرت أشك فيمن أصطفيه / " لعلمي " أنه بعض الأنام.

وقد أكد هذا المعنى وأشبع دلالته في قوله:

وآنف من أخي " لأبي وأمي "، ويختم المقطع بحكمة عمل الاسم الموصول فيها على التحريض الخفي، أو تحريض الذات:

عجبت " لمن " له قد وحد / وينبو نبوة القضم الكهام

وفي المقطع الرابع يلحظ عياد استعمال الفعل الماضي بعد سلسلة من الأفعال المضارعة للتعبير عن الشكوى، فالفعل قد تم أي أنه قد أقام بأرض مصر، وغير هذا الفعل مجرى حياته " أقمتُ ". ويتوقف عياد عند استعمال ضمير المتكلم في موقع المفعول به مرتين:

- ❖ تخب بي الركاب " فالإبل هنا صديقته والفعل المنفي يدل على حرمان مطلوب
- ❖ " ملني الفراش " والفاعل هنا جماد وعدو له، والفعل المثبت يدل على وقوع مكروه.

ويرى عياد أن انتهاء المقطع ببيتين برز فيهما حسن التقسيم هو تعبير إيقاعي عن الشكوى وليس زخرفاً.

" قليل عائدي "، " سقم فؤادي " / " كثير حاسدي " " صعب مرامي "

" عليل الجسم "، " ممتنع القيام " / " شديد السكر " " من غير المدام "

وما أن نصل إلى المقطع الخامس حتى نشعر بأننا قد وصلنا إلى قمة القصيدة فبعد الشكوى يأتي التأمل الساخر، ولا أدل على السخرية من تشابه الأضداد في صورة الحمى التي استعار لها صفات المعشوقة المواظبة، وقد أكد الشاعر هذا المعنى بسلسلة من الصور وهذا ما يعرف بترشيح الاستعارة عند البلاغيين.

وفي المقطع السادس يتوقف عياد عند تركيب " ألا يا ليت شعر يدي " فقد أضاف تركيب ليت شعر إلى اليد، وليس إلى الضمير مباشرة، وهذا يصور نظرة المرء إلى جسمه، في حالة المرض، فهو ينظر إلى أعضاء جسمه كما لو كانت كائنات مستقلة تتمنى الشفاء. ويتوقف كذلك عند الفعل " أرمي " وقد جعل الإبل مثل السهام، مما يكشف عن علاقة حميمة مع الناقة. وفي مقابل هذه العلاقة يأتي التركيبان " بلا وداع "، " بلا سلام " ليؤكدا حقيقة التفرد والاعتزاز بالنفس.

أما المقطع السابع فأبرز ما يلفت انتباه عياد فيه هو عبارة " ولا هو في العليق ولا اللجام " أي أن كافورا لا يكافئ المتنبي كما يجب، وهذه فلتة لسان من الشاعر تكشف طمعه.

وفي المقطع الأخير يأتي المتنبي بالحكمة غير منفصلة عن تجربته، فهو لا يخطب ولا يعلم، ولكنه يتكلم عن عمق معاناته في مواجهة المرض، وخوف الموت، ويستخدم أسلوب التجريد، فالمخاطب في قوله " تمتع " يمكن أن يكون الشاعر أو المتلقي، ويبرز المقطع كذلك تماثل الأضداد من خلال دعوة الشاعر إلى القوة في السهاد والرقاد، وفي الوقت نفسه يثير فلسفة الشك حول ماهية وجود الميت في

قبره، لذا يخصص بالنفي:

فإن لثالث الحالين معنى / سوى معنى انتباهك والمنام

وبعد أن حاول عياد إبراز كيفية قيام الأسلوب بدور المعنى يصرح بأن الآراء قد تختلف في النظر إلى هذه القصيدة دون أن تتجاوز حقيقتها، فمن الممكن أن نعد كلمة "الوحيد" الكلمة المفتاح، وهي تقف وراء جميع السمات الأسلوبية والتقلبات النفسية. ومن الممكن أيضاً القول: إن القصيدة تمثل نزاعاً بين الحركة الخارجية (السفر، القتال، الناس) والحركة الداخلية (السخط، الشوق، الخوف، الأمل)، وهي أيضاً مقابلة بين الإنسانية "الأعداء، الأصدقاء، الحساد، الكرامة، الأنذال" والحيوانية " الناقة تجمع بين القوة والجمال ولا يفهم بغامها إلا الخبير " ويمكن القول أيضاً: إنها تعبير عن التقاء الأضداد "اللذة والألم" " الحياة والموت "، " القوة والضعف ". (٤٩)

ثانياً: خواطر الغروب/ إبراهيم ناجي:

تتكون قصيدة " خواطر الغروب " من خمسة عشر بيتاً، وقد قسمها الدارس ثلاثة مقاطع وهي:

١. المقطع الأول: الأبيات (١ – ٥) .
٢. المقطع الثاني: الأبيات (٦ – ١٠) .
٣. المقطع الثالث: الأبيات (١١ – ١٥) .

يرى عياد أن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة، وإذا كان الشعراء القدماء لا يعنونون قصائدهم فإن دراسة المطالع في الشعر القديم من حيث علاقتها بسائر القصيدة تكشف الوحدة الفنية في القصيدة القديمة، ومن هذا المنطلق عمل عياد على تحليل عنوان القصيدة خواطر الغروب، فالخاطرة هي الفكرة ترد على الذهن عندما ينطلق في التأمل غير المقيد، وقد جاء العنوان بصيغة الجمع للدلالة على الكثرة والتنوع. وأضاف الشاعر هذه الخواطر إلى وقت الغروب، وتتميز ساعة الغروب بالشجن وشرود الذهن، ويرجع هذا الشعور إلى صلة الشعور بالتغير بوجود الإنسان نفسه على الأرض، ويتضمن التغير والحنين والألم للفراق، والتهيب من اللقاء.

ثم ينتقل عياد للحديث عن وزن القصيدة، ويرى في بحر الخفيف قيمة وجدانية تناسب الانفعالات المختلفة من فرح أو حزن أو شجن أو حنين. ولا تقتصر هذه القيمة الوجدانية على الوزن وإنما تشمل القافية، الممدودة المردوفة بالألف، وهذا المد المضاعف يدل صوتياً على نداء، أو تعجب، أو استغاثة، أو توجع.

وعلى هذا عمد عياد إلى الربط بين عنوان القصيدة، ووزنها، وقافيتها لأن العمل الأدبي وحدة تتآزر جميع عناصرها لأداء غرض واحد، لذا من المهم التشبع بجو العمل قبل اختيار نقطة البدء، فكل العناصر اللغوية تخدم النص، لكن تظل الاختيارات الفريدة، والانحرافات المدهشة أعظم قيمة.

ثم انتقل عياد إلى دراسة الصور، وقد لاحظ استقلال كل مقطع من القصيدة بطائفة من الصور، ففي المقطع الأول يكلم الشاعر البحر بلا كلفة، وفي المقطع الثاني تتكشف العلاقة الضدية بين الشاعر والبحر، وفي المقطع الثالث ينقطع التواصل بين الشاعر والبحر.

بعد ذلك عمد عياد إلى توظيف التحليل النفسي في دراسة صور القصيدة، وقد لاحظ أن كثيراً من

(٤٩) المصدر نفسه – ص ١٣٢-١٤٠.

صورها تتصل بالفم كقوله: " جعلت النسيم زاداً، شربت الظلال والأضواء، ما تقول الأمواج، الظلمة الخرساء " ففي هذه القصيدة حزمة انفعالية ترجع إلى المرحلة الفمية من حياة الطفل. وعلى هذا يمكن القول إن تدرج الصور في المقاطع الثلاثة يناظر تدرج الحياة الانفعالية للرضيع في المرحلة الفمية.

في المقطع الأول كان الالتحام السعيد بالبحر الذي يناظر الأم، وفي المقطع الثاني مواجهة لواقع الاختلاف بين الشاعر والبحر، أي التمايز بين الطفل والأم، وفي المقطع الثالث اكتمال الشعور بالوحدة، أي تقبل الطفل فكرة انفصاله عن الأم، ولا يكتفي عياد بالتفسير النفسي، فعلى الرغم من أن في هذه الصور نواة ترجع إلى تجارب الطفولة فإنها تكتسي بمعان كثيرة نسجت حولها من تجارب الحياة الاجتماعية، فصورة الطفل هي صورة الشاعر الذي يمثل إنساناً ضجراً مل الحياة، ويريد أن ينأى بنفسه عن هذا الكون فيتجه إلى البحر، لكنه يدرك أن انتماءه إلى البشر وليس إلى الطبيعة، فيصحو من نشوته، ومن ثم ينهار، وينفجر باكياً نادباً، وفي هذه اللحظة تمتزج صورة الطفل والشاعر فالصور تغوص في أعماق العقل الباطن وإن تشربت من التجارب الواعية.

وبعد الحديث عن الصور ينتقل عياد لتناول الصيغ النحوية ساعياً إلى مطابقة دلالتها على دلالة الصور، ولاحظ أن التضمين في الأبيات (١ - ٣) يرجع إلى تزاحم المعاني في ذهن الشاعر، وقد انقطع هذا التزاحم بجملة اسمية، حذف مبتدؤها " نشوة لم تطل " وهي تمثل طرقة عنيفة لاستقبال حقيقة جديدة، لذا جاء بصيغة النداء " أيها البحر " لدلالتها على حقيقة البعد بين الشاعر والبحر.

وقد رأى عياد في جمع الشاعر بين جملتين إحداهما قصيرة والأخرى طويلة في البيتين (٧، ٨) محاكاة لأنين الضعيف:

" أنت باقٍ " ونحن حرب الليالي / مزقتنا وصيرتنا هباء

" أنت عاتٍ " ونحن كالزبد الذاهب (م) يعلو حيناً ويمضي جفاء

أما الجمل القصيرة المنقطعة في البيتين (١١، ١٢):

كل يوم تساؤل ليت شعري / من ينبى فيحسن الإنباء

ما تقول الأمواج؟ ما آلم الشمس فولت حزينة صفراء؟

فتدل على الحيرة التي أصابت الشاعر.

وقد لاحظ عياد بروز ضمير المتكلم في هذه القصيدة، وأدى دور الفاعل في البيتين (١، ٢)، ثم انتقل إلى ضمير المتكلمين في البيت (١٣) للدلالة على حس إنساني، وفي نهاية القصيدة (١٤، ١٥) يقع ضمير المتكلم تحت تأثير الفعل بعد انهيار الشاعر. هذا بالإضافة إلى أن استعمال التركيب الظرفي " كل يوم " في البيت (١١) دل على استمرارية المعاناة. (٥٠)

ثالثاً: في ظل وادي الموت/ أبو القاسم الشابي:

تقع قصيدة " في ظل وادي الموت " في عشرين بيتاً وزعت توزيعاً متساوياً على خمسة مقاطع وهي:

١. المقطع الأول: الأبيات (١ - ٤).

٢. المقطع الثاني: الأبيات (٥ - ٨).

(٥٠) شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٧٣ - ٨٦.

٣. المقطع الثالث: الأبيات (٩ - ١٢).
٤. المقطع الرابع: الأبيات (١٣ - ١٦).
٥. المقطع الخامس: الأبيات (١٧ - ٢٠).

وكان أول ما لفت انتباه عياد عنوان القصيدة، فمن المعاظلة اللفظية، تكرار الإضافة، فهل هناك سر وراء اختيار الشاعر تركيباً غير مألوف في العنوان؟ لقد لاحظ عياد أن الإضافتين في العنوان تتضمنان موقفين وجدانيين متعارضين: الاطمئنان إلى قرار آمن " في ظل وادي " والجزع من شر محيق " الموت "، وتسعى القصيدة إلى حل هذا التناقض.

في المقطع الأول يبحث الشاعر عن حقيقة الحياة، ويورد مجموعة من الألفاظ تدور في حقل دلالي واحد وهو الفرح والبهجة والمتعة، ولكن هذه السعادة بلهاء، وقد بدأ المقطع بجمل اسمية تقريرية تبدأ بضمير المتكلمين، يليه فعل مضارع يفيد التكرار " نحن نمشي، نحن نشدو، نحن نتلو "، ثم تأتي الجمل الاستفهامية تعقيباً على الجمل الأولى لتركيز الاهتمام على موضع معين " لأية غاية ؟، ماذا ختام الرواية؟ " مما يؤكد أن هذه السعادة المستمرة بلهاء.

ويتساءل عياد عن السر وراء اختيار الشاعر الريح ليوجه أسئلته إليها، وقد أرجع هذا الاختيار إلى أن الريح رمز التغيير الدائم، وكان جوابها أن الحياة كلها لغز، والنهاية هي شطره، فليسأل عن شطره الأول أي البداية ليعرف الغاية من هذه الحياة .

إن تساؤلات الشاعر لا تحل تناقض العنوان، وإنما تصعده، وسؤاله للريح يدل على بلوغه الحدود النهائية للبحث.

ويجسد المقطع الثاني ذكرى حزينة في ذهن الشاعر، وتنتمي ألفاظه إلى حقل دلالي واحد هو الحزن والشقاء والذبول والموت، وأهم ما يميزه هو التحول من تساؤل ميتافيزيقي إلى أزمة شخصية، فقد انتقل الحوار من الرياح إلى النفس، لذا تعاقبت الجمل ما بين أمر غير مجدٍ من ناحية الشاعر، واستفهام معجز من ناحية النفس، ثم يأتي الاستفهام " أين يا قلب رفشي ؟ " مخالفاً لمقتضى الظاهر فهو يهيب، ويؤكد هذه الإهابة بالأمر " هاته "، لأنه لم يجد ثمرة يجنيها من هذه الحياة، لذا حاول أن يجعل من موته عملاً يقوم به بنفسه.

ويظهر المقطع الثالث تقابلاً بين حقلين دلاليين " الماضي الحي " و " الحاضر الميت "، لذا أخذ الشاعر يندب حياته الآفلة، وقد وظف جملاً اسمية أخبارها إما مفردة أو أفعال ماضية للدلالة على الثبات والاستقرار، فالواقع الحالي لا يزحزح، وعلى هذا لم تعد فكرة الموت تزعج الشاعر ما دام قادراً على تخليد الحياة بالفن ولكن ماذا يستطيع الفعل الفني أن يفعل حيال حياة خاوية؟

وفي المقطع الرابع يعمد الشاعر إلى تأمل حياته بوصفها تجربة شخصية فيلاحظ اختلاط النشوة فيها بالألم، وقد أدت تجارب الماضي المكدسة بلا نظام إلى الملل، ولذا كثرت الأفعال الماضية، وبرزت ظاهرة الاطراد المتمثلة في كثرة العطف بين المفردات.

وفي المقطع الأخير يحدث الانقلاب النهائي، فالموت تجربة يمكن أن تكون سعيدة، فيحظى بالنشوة، وهكذا تنتهي القصيدة بنوع من الحل ينهي تناقضات العنوان. (٥١)

(٥١) المصدر نفسه - ص ١١ - ١٢٤.

بعد هذا العرض الاستقصائي لجهود شكري عياد في النقد الأسلوبي تنظيراً وتطبيقاً ثمة سؤالان يطرحان في هذا السياق وهما:

١. ما مدى تساوق تطبيقات عياد مع ما ذهب إليه نظرياً؟
٢. هل تطبيقات عياد لها خصوصية تجعل منها اتجاهاً متميزاً في دراسة الإبداع الشعري؟لقد سعى عياد إلى تحقيق مجموعة من الأهداف التي نظر لها وهي:

أ. ضرورة امتلاك المنهج.
ب. عرض حلول للمشاكل الحقيقية في المنهج وهي:
❖ كيفية تناول النص بمعنى توضيح كيفية القراءة.
❖ إبراز علاقة النص بالوقائع الخارجية.
❖ توضيح وظيفة كل من الناقد ومؤرخ الأدب.
ج. نقد التراث من خلال إعادة تفسير البلاغة العربية، وتشكيل مباحثها على هدى من علم الأسلوب.
د. وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي.
هـ. عرض مشكلات اللغة الفنية.
و. تدريب مهارة القراءة النقدية للنصوص الأدبية.

وأرى أنه قد وفق في تحقيق الأهداف السابقة، ففي مقابل دعوته إلى ضرورة امتلاك المنهج، نراه يتسلح بأدوات المنهج الأسلوبي في دراسة النصوص الأدبية، فضلاً عن اطلاعه على الاتجاهات الرئيسية في هذا المنهج، واستفادته منها في الجانب التطبيقي.

وقد اشتمل تقديمه للمنهج الأسلوبي على عرض مجموعة من الحلول للمشاكل الحقيقية التي تواجه الباحث، كتناوله لقضية كيفية القراءة:

❖ فالإحصاءات اللغوية لنص أدبي تحتاج إلى استنتاجات فنية من قبل الناقد.
❖ والناقد لا يهتم بكل الظواهر اللغوية في النص، وإنما يختار السمات الأسلوبية ذات الدلالة الوجدانية، وهي إما انحرافات عن المعيار الداخلي أو الخارجي، أو اختيارات المبدع للغته الخاصة.

كما عمل على إبراز الصلة بين النص والوقائع الخارجية من خلال دعوته إلى إسهام علم الأسلوب في صياغة تاريخ الأدب من خلال:

❖ تحليل النص الأدبي.
❖ تحليل نصوص أدبية ذات صلة بالنص الأول.
❖ توظيف الثقافة الموسوعية غير الأدبية.
❖ الوصول إلى أحكام عامة عن العصر الأدبي.

وقد وضح وظيفة كل من الناقد ومؤرخ الأدب، فإذا كان الناقد على وجه العموم يتناول فعل الإبداع الذي يتحقق باشتراك الكاتب والقارئ، ولا موضوع له سوى كيفيات هذا الاشتراك ومغزاه، فإن النظم اللغوية والأدبية التي يتم فيها فعل الإبداع هي موضوع علم الأسلوب وتاريخ الأدب تأثيراً وتأثراً.

وقد كان عياد في عرضه لأدوات المنهج الأسلوبي مؤمناً بأهمية نقد التراث البلاغي، وإعادة تفسيره وفق وعينا المعاصر، لذا حاول أن يحدد المعالم الرئيسية لدراسة الأسلوب الأدبي في البلاغة العربية،

فعرض البلاغة العربية بوصفها منهجاً مستقلاً، ومن ثم نظر إلى موقعها على خريطة الدراسات الأسلوبية.

وكان ثمرة هذا التثاقف الحضاري وصفه لمبادئ علم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم، كإبرازه العلاقة بين علم الأسلوب والنقد الأدبي، فالنقد الأسلوبي لا يمكن أن يستوفي جوانب العمل الأدبي، فعلم الأسلوب والنقد الأدبي علمان متكاملان. وعرضه معيارين مهمين من معايير رصد الظاهرة الأسلوبية في النص اللغوي هما: الاختيار والانحراف، وتفريقه بين السمات الأسلوبية الخاصة باللغة العربية، بوصفها لغة، والسمات الأسلوبية الخاصة بالأفراد بوصفهم مبدعين.

كما عمل على عرض المشكلات الرئيسية في اللغة الفنية موظفاً معيار الاختيار ومعيار الانحراف:

- فجمال الاختيار أمام الشاعر في المجاز المرسل والكناية يبدو ضيقاً إذا ما قورن بمجال الاختيار في التشبيه والاستعارة. كما أن عملية الاختيار في النص الأدبي هي في الوقت نفسه عملية خلق للمعنى. كما تحد الأعراف اللغوية الطبيعية والصناعية والأدبية من حرية الاختيار.
- أما الانحراف فيبتعد عن الطرق الشائعة في التعبير، ويخص اللغة الفنية، ويشعر به المتلقي شعوراً قوياً، وعلاقته بالتوقع عكسية، وهو في الأدب المكتوب أظهر منه في الأدب الشفوي، كما أنه يدخل ضمن دائرة الجواز، ومعياره اللغة الجارية لا القواعد. وقد لاحظ عياد أن الانحراف المتكرر عند فريق من الأدباء لا يعد ظاهرة أسلوبية. وقد يكون الانحراف داخلياً يعتمد المقروء ذاته لا اللغة الجارية مما سمح له بإرجاع كثير من أشكال التعبير إلى أصل واحد هو الانحراف عن المعيار الداخلي.

كما عني بتدريب مهارة القراءة النقدية من خلال اختياره مجموعة من النصوص الشعرية، وتقديم قراءات أسلوبية لها، شملت الأدب القديم، والأدب الحديث، إيماناً منه بأن المناهج النقدية الحديثة يصح تطبيقها على النصوص الأدبية بغض النظر عن العصر الأدبي الذي ترجع إليه.

ويمكن القول: إن تطبيقات عياد لها خصوصية تجعل منها اتجاهاً متميزاً في دراسة الإبداع الشعري، وترجع هذه الخصوصية إلى عنايته بالتراث البلاغي، وإعادة قراءته وفق المعطيات الثقافية لهذا العصر، فلم يبالغ في قيمته، ولم يخجل من نقده، كما أنه عمد إلى تفسير هذا التراث في ضوء حاجات العصر، ولكن هذه العناية بالتراث لم تدفعه إلى التقوقع، فالثقافة العربية - كما يراها - ثقافة عالمية تشارك غيرها من الثقافات في الاهتمام وتجاربها في الوسائل والأدوات، وإن كان لديها نظرتها الخاصة للمسائل، وحلولها الخاصة للمشكلات.

لذا لم تغب الاتجاهات العالمية في النقد الأسلوبي عن تطبيقاته، فمن الواضح تأثره بشارل بالي في تعيين ثوابت الأسلوب في اللغة العربية، وقد كان قد سبقه إلى تعيين ثوابت الأسلوب في اللغة العربية، وقد كان سبق إلى تعيين هذه الثوابت في اللغة الفرنسية. كما ظهر تأثره الكبير بليو شبتسر في دراسته للقصائد المختارة من شعر إبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي، ذلك من خلال سعيه الدؤوب إلى المزج بين الدراسة الأسلوبية والتحليل النفسي. أما دراسته لميمية المتنبي في وصف الحمى، فقد كشفت عن تأثره بمايكل ريفاتير في قضية السياق الأسلوبي، وبموكاروفسكي في قضية الإيماءة الدلالية أو البنية الدلالية في النص.

وهذا يكشف عن أنه لم يلتزم باتجاه أسلوبي معين، فقد نهج منهجاً أسلوبياً تكاملياً، يستقي من

اتجاهات عدة، وعلى رأسها البلاغة العربية بوصفها منهجاً أسلوبياً في الدراسة، وإن كان يتجاهل الطرائق الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، على الرغم من عرضه لهذا الاتجاه.

النتائج:

بعد هذا التطواف في النقد الأسلوبي لدى شكري عياد، أسجل النتائج التالية:

١. كان للبلاغة أثر كبير في صياغة النظرية الأسلوبية لدى شكري عياد، وإن تتبع هذا الأثر يكشف عن التطور الفكري الذي مر به عياد من سعي إلى التفريق الدقيق بين البلاغة وعلم الأسلوب، مروراً بعرض البلاغة بوصفها منهجاً مستقلاً أو اتجاهاً من اتجاهات البحث الأسلوبي، وصولاً إلى الجمع بين آراء الأسلوبيين المعاصرين وأقوال البلاغيين.

٢. برز أثر علم اللغة الحديث في صياغة النظرية الأسلوبية لدى عياد، وذلك من خلال عرض الدراسات اللغوية الحديثة وثيقة الصلة بالدرس الأسلوبي.

٣. كان عياد على اطلاع واسع على الدراسات الأسلوبية الحديثة باتجاهاتها المتعددة من لغوية، ونفسية، وإحصائية، ووظيفية، ودلالية، وقد ترجم العديد منها مما كان له الأثر الكبير في صياغة نظريته الأسلوبية.

٤. على الرغم من إيمان عياد بأهمية علم الأسلوب فإنه يقر بأن النقد الأسلوبي لا يمكن أن يستوفي جوانب العمل الأدبي، فعلم الأسلوب والنقد الأدبي علمان متكاملان لا يمكن لأحدهما أن يلغي الآخر.

٥. يوظف عياد معايير متعددة لرصد الظاهرة الأسلوبية، وهي معايير متكاملة، وليست متعارضة.

٦. عني عياد بالتفريق بين نوعين من الإبداع اللغوي: إبداع جماعي خاص باللغة، وإبداع فردي خاص بالأدباء، ويتمثل الإبداع الجماعي في مجموعة من الثوابت الأسلوبية في اللغة العربية كالمجموعات الثابتة، والقياس، والإيجاز، والحكاية. ويتمثل الإبداع الفردي في تشكل أسلوب شخصي للأديب، وهو ما سعى عياد لإبرازه لدى ثلاثة من الشعراء وهم: المتنبي، إبراهيم ناجي، الشابي.

المصادر:

١. أحمد درويش – الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، مجلد ٥، عدد ١، مصر، ١٩٨٤م، ص ٦٠ – ٦٨.

٢. ايفانكوس، خوسيه – نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب.

٣. تمام حسان – اللغة والنقد الأدبي، فصول، مجلد ٤، عدد ١، مصر، ١٩٨٣م، ص ١١٦– ١٢٨.

٤. نفسه – المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، فصول، مجلد ٧، العددان، ٣، ٤، مصر، ١٩٨٧م، ص ٢١ – ٣٥ .

٥. سعد مصلوح – الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط١، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٨٠م.

٦. شبلر، برند – علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧م.

٧. شكري، عياد – اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م.

٨. نفسه– دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، مصر، ١٩٨٦م.

٩. نفسه – اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١، ١٩٨٨م.

١٠. نفسه – مدخل إلى علم الأسلوب، ١٩٨٢م.
١١. صلاح فضل – علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥م.
١٢. نفسه – نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣، ٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٦٦ – ٩٣.
١٣. نفسه – النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
١٤. عبد الله حولة – الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، مجلد ٥، عدد ١، مصر، ١٩٨٤م، ص ٨٣-٩٢
١٥. عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٧م.
١٦. نفسه – الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٣٥-٤٣.
١٧. عبد القادر المهيري – البلاغة العامة، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٨، تونس، ١٩٧١م، ص ٢٠٧-٢٢١.
١٨. عدنان بن ذريل – الأسلوبية، الفكر العربي، مجلد ٤، العددان ٢٥، ٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٤٩-٢٥٧.
١٩. عزة آغا ملك – الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، بيروت، ١٩٨٦م، ص٨٣ – ٩٣ .
٢٠. علي زيتون – البلاغة العربية بين لغتي التراث والحداثة، الفكر العربي، سنة ٢١، عدد ٦٠، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١١٤-١٢٦ .
٢١. مازن الوعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣، ٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ١٣٦-١٨٩ .
٢٢. مري، مدلتون – معنى الأسلوب، ترجمة صالح الحافظ، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٦٧-٧٤ .
٢٣. مصطفى صفوان – الجديد في علوم البلاغة، مجلد ٤، عدد ٣، مصر، ١٩٨٤م، ص ١٦٨-١٧٢.
٢٤. نصر حامد أبو زيد – إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٤٩-١٥٢ .
٢٥. هوف، غراهام – الأسلوب والأسلوبية، ط١، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.